Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
Kierunek: Filmoznawstwo i wiedza o nowych mediach
Studia stacjonarne

Nr indeksu: 1053226

Marta Stańczyk

# Nuda w kinie.

# O nudzie jako języku współczesnego kina artystycznego

Promotor pracy magisterskiej:
prof. dr hab. Krzysztof Loska

Opracowano zgodnie z Ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83) wraz z nowelizacją z dnia 25 lipca 2003 r. (Dz.U. 2003 nr 166 poz. 1610) oraz z dnia 1 kwietnia 2004 r. (Dz.U. 2004 nr 91 poz. 869) z późniejszymi zmianami.

Kraków 2014

3518407681(1)

# Spis treści

WSTĘP ... 3
1. NUDA INTERDYSCYPLINARNIE – KONTEKSTY ... 10
1.1. Kontekst społeczno-historyczny – nuda jako reakcja na nowoczesność ... 10
1.2. Kontekst psychologiczny – dlaczego ziewamy w kinie? ... 13
1.3. Kontekst filozoficzny – nuda jako filozofem ... 15
1.4. Sztuka i literatura – nuda wcielona ... 18
1.5. Nuda w kinie – katalog środków ... 22
2. RETORYKA POWTÓRZEŃ ... 27
2.1. Filozofia powtórzenia ... 30
2.2. *Déjà vu*, czyli *Funny Games U.S.* ... 34
2.3. Dehumanizująca rutyna ... 39
2.3.1. *Krew* i *Jelena*. Determinizm biologiczny czy społeczny? ... 40
2.3.2. *Cień* i *Parque vía* – bunt-wyzwolenie i bunt-więzienie ... 42
2.3.3. Kryzys feministyczny – *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* ... 45
3. CZY CZŁOWIEK MOŻE BYĆ ZBAWIONY? ... 51
3.1. Piekło wieczności ... 53
3.1.1. Trwanie ... 54
3.1.2. Pustynie duchowe ... 57
3.2. Czyściec: przypadki graniczne ... 62
3.3. Zwrot wertykalny – resakralizacja ... 67
3.3.1. Amédée Ayfre i Paul Schrader ... 69
3.3.2. *Matka i syn*, czyli film-ikona ... 72
3.3.3. Wyspy sensu ... 75
4. CIERPLIWI REALIŚCI ... 77
4.1. Realizm przerobiony ... 78
4.2. Antygatunek i antyfilm? Corneliu Porumboiu ... 83
4.3. Małe niegodziwości jako realna przemoc – kino Rubena Östlunda ... 88
4.4. Efekt rzeczywistości i wątek znaleziony – Lisandro Alonso ... 92
ZAKOŃCZENIE ... 98
BIBLIOGRAFIA ... 100
FILMOGRAFIA ... 109



2324034986(2)

# WSTĘP

W *Honorze rycerza* (2006) Lluís Serrat ziewa. Przyczyna jest prosta – nudzi się. Reżyser, Albert Serra, doprowadził swoich aktorów do stanu znużenia przez wydłużenie oczekiwania na jakiekolwiek zdarzenie. W tym samym stanie znajduje się widz, który w końcu uświadamia sobie ponury fakt – w tym filmie nic się nie wydarzy. Albo „Nic" się wydarzy. I w tym „Nic", w tej nudzie koniecznie trzeba się zanurzyć.

Przykład ten tematyzuje strategię artystyczną, którą stosuje coraz większa liczba twórców kina artystycznego, kina zapatrzenia, tak „dalekiego od historii, a bliskiego wieczności, jak tylko współczesna sztuka może być"[1]. Jakiejkolwiek nazwy by nie użyć dla określenia pewnej grupy filmów – Slow Cinema, kino kontemplacji (CCC) czy filmowy neomodernizm – ich atrybutem staje się nuda, realizowana wielopoziomowo: jako właściwość życia zaludniających diegezę postaci[2], jako zespół pewnych zabiegów formalnych, ale przede wszystkim jako pewne autentyczne doświadczenie odbiorcze. Nuda pełni bowiem funkcję między innymi środka oporu – oporu przed rozpędzoną rzeczywistością i przyspieszającymi filmami, w których przypadku nie można już nawet mówić o narracji, a raczej o pokazie efektów specjalnych i tzw. „atrakcji", gdzie widz nie ma szansy na zakotwiczenie, refleksję czy doświadczenie czegoś więcej niż zawrotu głowy. Jeśli „przekazem stała się sama szybkość przekazu"[3], z tej samej strategii, choć subwersywnie, skorzystali twórcy kojarzeni ze Slow Cinema, zwalniający tempo, wprowadzający długie ujęcia, milczenie i bezruch, redukujący rolę montażu. Wraz z technikami dystansacyjnymi i dedramatyzacyjnymi, eliminacją konwencjonalnej psychologii i minimalizmem inscenizacyjnym proponują rewers dominującej estetyki filmowej frenezji. Słowem: nudę.

Zazwyczaj ma ona pejoratywne konotacje, co widoczne jest nawet w języku. Możemy „zanudzić się na śmierć", a kino rozrywkowe „walczy z nudą", choć wojna przypomina *Blitzkrieg* – zostawia za sobą spustoszenia, ponieważ sprowadza sztukę do roli stymulanta. Im silniej:

[1] S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag [dostęp: 25.05.2014]. Sontag wprowadza rozróżnienie na spojrzenie (*look*) i zapatrzenie (*stare*).
[2] „Neomodernizm to bierność, która realizuje się w bezruchu, oczekiwaniu lub wykonywaniu mechanicznych czynności" (R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 190).
[3] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Wstęp, [do:] tychże (red.), *Szybko i szybciej: eseje o pośpiechu w kulturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 7.

*dąży do przezwyciężenia nudy, do znalezienia skutecznych sposobów jej likwidacji – poprzez atrakcyjność gatunkową czy tematyczną – tym głębiej w nudę popada, ponieważ traktując ją jako jałowość, sama na jałowość się skazuje, a chcąc środkami literackimi* [czy ogólnie – artystycznymi – M.S.] *wyrzucić nudę poza nawias estetyki i bycia, redukuje sztukę do roli narzędzia służącego jej zabijaniu. (…) Przezwyciężyć nudę, nudę jako współobecną życiu i sztuce, można tylko mówiąc o niej, ku niej kierując pytania o sens, od niej zaczynając refleksję egzystencjalną i estetyczną.*[4]

Dla Przemysława Czaplińskiego jest to zatem swoisty poziom zero, jednak w filmoznawstwie rzadko rewaloryzuję się tę kategorię, zwykle sprowadzając ją do opisu stanu bohaterów[5] lub pauz dramaturgicznych, pomagających wybrzmieć absurdalnym zdarzeniom[6]. Jednak skoro staje się jednym z głównych wyznaczników współczesnego kina artystycznego, warto jest spojrzeć przez jej pryzmat na pewien kierunek rozwoju kinematografii. Nie tylko pod względem czysto formalnym, metatekstualnym – jako forma dyskursu o granicach sztuki i nawykach odbiorczych – czy referencyjnym, ale również jako formy opisu rzeczywistości, dzięki czemu filmy otwierające się na nudę upominają się o sztukę odpowiedzialną. Czapliński uważa, że „Nuda nabrała charakteru metajęzyka ponowoczesności, bywa jej chwilową transcendencją”[7], co każe „całkiem poważnie się zastanowić nad możliwością dopisania jej do kategorii estetycznych, obok tragizmu, komizmu, grozy czy wzniosłości”[8]. Rozprawa ta ma być próbą realizacji tej tezy, przeniesienia jej z gruntu literaturoznawstwa na płaszczyznę filmoznawstwa, odsłonięcia środków, ale i funkcji, jakie pełnić może nuda, czyli poddaniu jej teleologicznej refleksji. Przy czym koniecznie trzeba podkreślić, że jest to nuda wykorzystywana świadomie, nuda nieincydentalna i w pełni zamierzona, która ucieka od utożsamiania oceny sztuki z tym, czy jest ona „interesująca”; nuda niezwiązana z subiektywnym uczuciem i nie podlegająca pod badania w duchu kognitywistycznym; nuda

[4] P. Czapliński, *Nuda przedstawienia albo proza najnowsza wobec istnienia*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999, s. 246.
[5] Opisując *Juno* (2007, J. Reitman) wprowadził pojęcie „*ennui films*” – zob. M. Boyd, *Ennui, Fatelessness, Misdirection:* Juno *and the Cast-Iron Chrysalis of American Banality*, http://sensesofcinema.com/2008/feature-articles/juno/ [dostęp: 11.05.2014].
[6] Kristin Thompson analizuje ten przypadek w tekście o *Wakacjach pana Hulot* (1953, Jacques Tati), który można potraktować jako przykład budowania komizmu (zob. K. Thompson, *Nuda na plaży. Banalność i humor w „Wakacjach pana Hulot*”, przeł. J. Ostaszewski, [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999), ale taką formą narracyjną posługuje się również kino wykorzystujące kategorię groteski, co widoczne jest chociażby u Corneliu Porumboiu.
[7] P. Czapliński, dz. cyt., s. 245.
[8] Tamże, s. 266.

rozumiana jako zjawisko „fenomenologiczne”[9], jak to ujął Leszek Kołakowski – doświadczana, ale zarazem przypisana przedmiotowi oglądu.

Skoro za główną cechę Slow Cinema uznaje się wynikające ze spowolnienia zainteresowanie temporalnością, nuda wydaje się stanem, który najbardziej zaburza poczucie czasu (co wiąże się chociażby z jej niemieckim odpowiednikiem *Langeweile*, dosłownie „długa chwila”, ale i z potocznym stwierdzenie, że kiedy się nudzimy, „czas się dłuży”), ale pozwala również zanurzyć się w nim. Widz dostaje nie tylko czas do namysłu, ale po prostu czas, który zwykle nam „ucieka”, a jest przecież jednym z głównych determinantów egzystencji człowieka, by przywołać tylko tytuł rozprawy Martina Heideggera, *Bycie i czas*. Jest to podstawowa relacja związana z nudą, jednak nie ułatwia krystalizacji jednoznacznej definicji. „Jak wiele innych pojęć humanistyki nuda krąży w semantycznej mgławicy, żyje wśród ambiwalencji i różnorakich relatywizacji”[10] – czy nudę wywołuje brak wydarzeń, czy zawieszenie w czasie? Monotonia, bezczynność czy powtarzalność? Czy nuda jest emocją, czy jej przeciwieństwem? Wynika z nadmiaru czy z braku? Jest reakcją na system represji czy mechanizmem obronnym[11]? Pytania można mnożyć, ponieważ nuda jest zjawiskiem w znacznej mierze nieuchwytnym, niejednoznacznym – co czyni z niej efektywne narzędzie do opisu wybranych przeze mnie filmów reprezentujących szerszą przemianę.

Badacze wyróżniają zwykle dwa podstawowe rodzaje nudy – nudę zwykłą i egzystencjalną (termin Martina Doehlemanna)[12], która traktowana jest jako choroba filozoficzna czy metafizyczna, reakcja na poczucie braku celu i znaczenia, ale przez to, że określa ją brak, nie poddaje się próbom definicji. Te definicje łączy brzmiące żartobliwie, choć nie taki był chyba cel, twierdzenie Waltera Benjamina: „Ziewając człowiek otwiera się niby otchłań; upodabnia się do nudy, która go otacza”[13]. W tym zdaniu widać bliskość dwóch rodzajów nudy, które stają się symptomatyczne dla codziennego doświadczenia. Zwłaszcza że nowatorstwo przestało być remedium na nudę, oferując wachlarz krótkotrwałych, jałowych ekscytacji, nieprowokujących do namysłu:

[9] L. Kołakowski, *O nudzie*, [w:] tegoż, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 93.
[10] A. Zeidler-Janiszewska, *O konsekwencjach miejskiej nudy. Inspiracje Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera w badaniach nad genezą masowej rozrywki*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 333.
[11] Funkcję adaptacyjną nudy podkreśla chociażby Peter Toohey, wpisujący ją w proces ewolucyjny człowieka (zob. P. Toohey, *Historia nudy*, przeł. K. Ciarcińska, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2012, s. 14).
[12] Według Petera Tooheya nuda egzystencjalnna jest wyłącznie konstruktem teoretycznym, co wiąże się z pochodzeniem amerykańskiego badacza – w Stanach Zjednoczonych purytański obowiązek pracy sprawia, że nuda traktowana jest niemalże w kategoriach grzechu.
[13] W. Benjamin, *Park Centralny*, przeł. H. Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 403.

*Postmodernizm, paradoksalnie, tylko przyczynia się do rozplenienia nudy w najtańszym, najlżejszym gatunku. Nigdy chyba przedtem nuda nie była tak wszechobecna, rozległa, lecz zarazem tak płaska i nieinteresująca. Słowo „nuda" nic już dziś nie znaczy, jej sens jest czysto negatywny i wyraża brak ekstazy.*[14]

Dlatego też nuda doznana, przeżyta jak gdyby do końca może stać się sposobem na stan nieważkości, może nadać życiu ciężar, a przez to i wartość. Zmienia się w doświadczenie egzystencjalne, gdzie nudne „to samo" staje się elementem „toż-samości". Zwykle „Oddychamy zbyt szybko, aby móc uchwycić rzeczy jako takie lub głosić ich kruchość"[15], więc nuda staje się kwestią higieny – psychicznej, umysłowej, ale i duchowej, reakcją na „rozrzedzenie powietrza"[16], ponieważ rozkłada formy, konwencje i wytwarza pustkę, w której wybrzmiewa niematerialny aspekt egzystencji. Przez to nuda wiąże się ze stanowiskiem niemalże etycznym, choć może nieatrakcyjnym i raczej unikanym przez widzów, którą Przemysław Czapliński porównał do „wybrednej, zrzędliwej ciotki":

*mimo niechęci, jaką wzbudza, należy się jej respekt. Nie można wyrzucić nudy za drzwi, bo w puste, dwójnasób puste miejsce wedrze się erzac atrakcyjności (…) nuda szczelnie zamaskowana, strzeżona zakazem wymieniania istnienia, zadowolona z siebie, posłuszna i łatwo adaptująca się do aktualnych trendów, nie do wykrycia.* [Opisywana – M.S.] *Nuda (…) jest inna – konstruuje pamięć, destruuje erzac".*[17]

Dlatego też Slow Cinema pełni funkcję wychowawczą względem widza, stawiając go naprzeciw diegezy niespodziewanie bliskiej rzeczywistości, pozbawionej filtrów ułatwiających wyłączenie refleksji i pasywny ogląd wydarzeń filmowych. To kino często rezygnuje prawie w ogóle z tradycyjnie rozumianych wydarzeń, tworząc to, co Gilles Deleuze określił jako obraz-czas, projekcję mentalnych zależności, czyste trwanie, w czasie którego czas nabiera właściwości fizycznych. Eksplicytnie wyraził to Josif Brodski. W eseju o znaczącym tytule *Pochwała nudy* określił ten stan jako inwazję czasu w systemie wartości, pomagający z pokorą podejść do swojego miejsca w świecie[18].

Zaczęłam od czasu i na nim kończę krótkie wprowadzenie – zatoczone koło przypomina jedną z głównych figur hermeneutycznych. Hermeneutyka – a dokładniej:

[14] A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 27.
[15] É. Cioran, *Pokusa istnienia*, przeł. Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 10.
[16] P. Śliwiński, *Nuda według Różewicza*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 236.
[17] Tamże, s. 240.
[18] Zob. J. Brodski, *Pochwała nudy*, [w:] tegoż *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 91.

„osobliwa hermeneutyka oparta na doznaniach nudy”[19] – jest bowiem nauką, która dostarczy mojej pracy narzędzi metodologicznych. Niedawno Magdalena Kempna-Pieniążek podkreśliła stosowność zastosowania tej metody w badaniach filmoznawczych, uznając, że hermeneutyka to wzięcie odpowiedzialności:

*za tekst (film) i moje jego rozumienie. I być może ta obciążająca odpowiedzialność sprawia, że hermeneutyka wydaje się o wiele stosowniejszym podejściem do wszelkich przekazów kulturowych niż błyskotliwe, ale charakteryzujące się swoistą arogancją zabiegi „gwałcicieli tekstu”.*[20]

Wymyka się ona dogmatycznemu okaleczaniu filmów i przykrawaniu ich do sztywnych kategorii, ograniczających pełne doświadczenie dzieła sztuki, zrozumienie nie tylko jego, ale również siebie i świata. Tak hermeneutykę rozumie Paul Ricoeur:

*rozumieć – to pojmować siebie w obliczu tekstu. Nie polega to na tym, by narzucić tekstowi własną skończoną zdolność rozumienia, lecz na tym, aby się na działanie tekstu wystawić i uzyskać odeń siebie poszerzonego, jako propozycję istnienia odpowiadającego w najstosowniejszy sposób na oferowaną w dziele propozycję świata. Rozumienie jest więc przeciwieństwem takiej konstytucji, do której klucz byłby w posiadaniu podmiotu.*[21]

Dyskurs zamienia się w jego rozumowaniu w zdarzenie, ale pojmowany jest już jako znaczenie. Hermeneutyka jest „sztuką rozpoznawania [tego – M.S.] dyskursu”[22] i otwarcia się na „świat tekstu”[23]. Na gruncie estetyki podobną orientację reprezentuje chociażby Michael Brötje, autor egzystencjalno-hermeneutycznej koncepcji, w której obraz objawia prawdę wyższą, czyli staje się fenomenem. Od odbiorcy wymaga się dialogu z dziełem, jego sens konstytuuje się w egzystencji podmiotu interpretującego:

*to my projektujemy na płaszczyznę naszą wewnętrzną możność przeczucia lub postulowania czegoś ostatecznego, wszechobejmującego, z istoty poprzedzającego byt (…). Nie chodzi tu o objawianie się w obrazie (*In-Erscheinung-Kommen vom Bild*), lecz o projekcję dokonywaną z naszej strony na obraz. Możliwość przeczucia dzięki płaszczyźnie*

[19] R. Okulicz-Kozaryn, *Nuda w zwierciadle nudy. Roman Jaworski*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 102.
[20] M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 44.
[21] P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. P. Graff [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 244.
[22] Tamże, s. 236.
[23] Tamże, s. 241.

*nieprzekraczalnego, absolutnego czyni dzieło sztuki miejscem objawiania prawdy. (…) Obraz artystyczny nie jest żadną propozycją treści, lecz znajdującą się naprzeciw mnie istotnością, której doświadczyć mogę jedynie w najbardziej subiektywnym zwróceniu się ku niej.*[24]

Zanim Brötje przechodzi do analizy obrazu Edwarda Hoppera, podsumowuje dotychczasowe rozważania zdaniem:

*Na obrazie wydarza się przejście-w-stan-ciszy (*Zum-Stillstand-Kommen*) i kondensacja całego czasu w niezmącony spokój istoczącej (*wesenden*) się prawdy.*[25]

Słowa te mogą stanowić hasło ukierunkowujące moje dalsze rozważania nad nudą, nad tym „przejściem-w-stan-ciszy", kiedy widz zostaje postawiony naprzeciw nie tylko otwierającego się przed nim dzieła, ale również „sam na sam" ze sobą. Głównym celem tej rozprawy jest przedstawienie nudy jako środka wyrazu, „metajęzyka" i kategorii nie tylko estetycznej, ale również na swój sposób etycznej, objawiającej się wyraźnie w najnowszym kinie artystycznym. Przy czym określenie go mianem „nudnego" abstrahuje od kwestii indywidualnego gustu, nie jest formą krytyki, a wręcz przeciwnie – jest próbą dowartościowania go jako paradoksalnie odważnego, wymagającego i biorącego odpowiedzialność za swoich bohaterów, rzeczywistość, sztukę jako taką oraz sam film. Nuda budzi frustrację, ale może również przynieść niespodziewaną wolność i (samo)świadomość, jest nie tylko „gestem estetycznej odmowy"[26] czy formą diagnozy współczesności, ale także „oczyszcza" percepcję, wprowadza nowe formy wyrazu, bywa wykorzystywana w niezwykle twórczy sposób.

W mojej pracy koncentruję się na twórcach wiązanych ze Slow Cinema – do takiego ujęcia zachęca już sama nazwa tego zjawiska we współczesnym kinie, którego „powolność" konotuje niejako automatycznie nudę. Analizowane filmy nie są zamkniętym zbiorem, nie tworzę monografii filmowej nudy[27], lecz wskazuję pewne funkcje, jakie może ona pełnić. Te reprezentatywne dzieła stanowią *case studies*, pewien algorytm interpretacyjny, pozwalający na odbicie się od czysto abstrakcyjnych dywagacji, dominujących w rozdziale pierwszym. Przybliżę w nim różne ujęcia nudy w perspektywie socjologicznej, psychologicznej

[24] M. Brötje, *Obraz – spotkanie*, przeł. M. Haake, „Quart" 2008, nr 3, s. 67-68.
[25] Tamże, s. 68.
[26] P. Petro, *After Shock. Between Boredom and History*, „Discourses" 1993/1994, vol. 16, nr 2, s. 81.
[27] Nazwiska twórców i przykładowych tytułów można znaleźć np. na blogu *Unspoken Cinema* Harry'ego Tuttle'a, autora pojęcia Contemporary Contemplative Cinema (CCC), w pracy doktorskiej Matthew Flanagana *„Slow Cinema": Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (University of Exeter, 2012) czy w wydanej niedawno książce *Filmowy neomodernizm* Rafała Syski.



2220334096(8)

i filozoficznej, akcentując ich rozwój historyczny, by pod koniec przejść ostatecznie do krótkich rozważań prowadzonych na gruncie sztuki i literatury. Na ich podstawie wyodrębnię katalog środków transponujących nudę na grunt kina. Kolejne trzy rozdziały poświęcę analizie konkretnych przykładów. W drugim skoncentruję się na powtórzeniach jako potencjalnym źródle nudy, nadającym jej wymiar retoryczny. W trzecim zajmę się ciężarem nudy, jej związkiem z opisem kondycji człowieka, który próbuje jednak przekroczyć własne ograniczenia, a często również i niesatysfakcjonującą materialność, poszukując (wyższego) porządku w rzeczywistości. W ostatnim rozdziale przyjrzę się cierpliwej obserwacji, która we współczesnym kinie prowadzi do wykształcenia się nowych form filmowego realizmu. Całość jest projektem otwartym, lecz w finale powinna doprowadzić do uznania, że nuda w filmie wcale nie musi być nudna.

# 1. NUDA INTERDYSCYPLINARNIE – KONTEKSTY

Nuda wymyka się próbom definicji, wciąż jest zjawiskiem nie do końca zbadanym, ale również coraz częściej branym pod mikroskop i poddawanym krytycznej analizie. Rozdział ten poświęcę przybliżeniu badań nad nudą, zwłaszcza tym, które przekraczają stereotypowe uprzedzenia i próbują dostrzec w niej pozytywne aspekty. Trudność ponownie nastręcza jej „semantyczna przenikalność”[1] nudy – wiąże się z różnymi nastrojami i emocjami – pasożytnicza koegzystencja z innymi stanami, chorobami czy zjawiskami. Często w badaniach utożsamia się ją przykładowo z melancholią, jednak nudzie „brakuje jej uroku”[2] czy poetycko-intelektualnego naddatku znaczeniowego, co wiąże się z różnymi źródłami pochodzenia. Nie jest to też depresja, gdyż nuda – choć często uciążliwa – nie jest stanem klinicznym. Nie oznacza to jednak, że nie towarzyszy tym chorobom czy stanom, jak również i innym. Sama również rzadko występuje samodzielnie, choć w niektórych filmach pokazuje się ją jako główny motor działań – bądź główną przyczynę bierności. Dotyczy to zwłaszcza zblazowanych arystokratów (jak Gilbert Osmond w *Portrecie damy*, 1996, Jane Campion czy Vicomte de Valmont z *Niebezpiecznych związków*, 1988, Stephena Frearsa), przeciętnych nastolatków (na przykład przyjaciółek z *Ghost World*, 2001, Terry’ego Zwigoffa czy wczasowiczki z *Rozmiar 36, dziewczęcy*, 1988, Catherine Breillat), nieambitnych slackerów (zaludniających wiele filmów Richarda Linklatera czy Kevina Smitha, ale szczególnie pięknie sportretowanych w *Wałkoniach*, 1953, Federico Felliniego) oraz uwięzionych na przedmieściach gospodyń domowych (od fanek Boba Hope’a, czyli *Kawalera w raju*, 1961, Jacka Arnolda, do szukającej *Drogi do szczęścia* (2008) April Wheeler z filmu Sama Mendesa, 2008). Taki portret nudy jest jednak jednowymiarowy i nie dostarcza materiału do transgresji. A przede wszystkim nie jest odczuwany przez widza. Stąd konieczność dokładniejszego przyjrzenia się zjawisku nudy.

## 1.1. Kontekst społeczno-historyczny – nuda jako reakcja na nowoczesność

Chociaż nuda sprawia, że człowiek jest odłączony od kontekstu społecznego i zdaje się funkcjonować w próżni, jest to zjawisko ukazujące więź między doświadczeniem

[1] P. Petro, dz. cyt., s. 81.
[2] L. Svendsen, *A Philosophy Of Boredom*, przeł. John Irons, Reaktion Books Ltd., London 2005, s. 19.

codziennym a odczuciem współczesności. Ludzie nie zaczęli nudzić się w XVIII wieku[3], jednak to wtedy wykrystalizowało się to, co dzisiaj rozumiemy pod pojęciem nudy, głęboko związanego z przemianami społeczno-ekonomicznymi. Wiązało się to z rozwojem czasu wolnego, rozwojem indywidualizmu, wzrostem zainteresowania rozwojem wewnętrznym oraz rozwojem biurokracji, która zestandaryzowała życie codzienne i nawet czas oderwała od jego naturalnej recepcji. Najbardziej znaczącą przyczyną pozostało jednak powstanie społeczeństwa niwelistycznego. Laicyzacja spowodowała, że narodziło się poczucie odizolowania od innych i od świata, a czas wolny nagle został odbierany jako „pusty", pozbawiony znaczenia, cel ostateczny inspirujący Baumanowskiego Pielgrzyma do działania przestał istnieć, przyszłość zaczęła być postrzegana instrumentalnie. Dotkliwa była szczególnie zmiana w sposobie postrzegania czasu. Wraz z narodzinami kapitalizmu rozpoczęło się utowarowienie czasu, ponieważ „Tylko ilościowy, podzielny czas zegara można przełożyć na wartość pieniężną"[4] – zsekularyzowany czas stał się czymś zewnętrznym wobec życia człowieka, czymś pozbawionym treści i funkcji znaczeniotwórczych. Osiągnięciem, a zarazem przekleństwem stała się stopniowa demokratyzacja nudy – wcześniej zarezerwowana dla „klas próżniaczych", teraz rozpowszechniła się w całym społeczeństwie.

Podczas gdy myśl oświecenia traktowała nudę jako fenomen społeczny, często *stricte* towarzyski, który zwalczany mógł i powinien być Wolterowskim „uprawianiem ogródka", czyli pracą[5], w romantyzmie nuda zaczęła nabierać ciężaru egzystencjalnego, była demonizowana i uwewnętrzniona. Choć prekursorem takiego myślenia o nudzie był Pascal (o czym w dalszej części tego rozdziału) czy nawet opisujący doświadczenie acedii Ewagriusz z Pontu, to właśnie w drugiej połowie XIX wieku narodziła się nuda traktowana jako choroba ducha. Coraz częściej podkreślano również fakt, iż nuda wiąże się ze społecznymi przymusami i ograniczeniami – z sytuacją uwięzienia, ale także z „aresztem domowym", powszechnym doświadczeniem kobiet w tamtych czasach, które sprawiało, że nuda stała się zjawiskiem intersubiektywnym. W końcu nie ograniczała się do genderowych represji, a stała się naturalną konsekwencją życia we współczesnym świecie.

[3] Toohey przywołuje w swoim artykule rodzaj epigramatu z III w. p.n.e., na który lud dziękuje swojemu władcy za wyzwolenie od niekończącej się nudy (zob. P. Toohey, *Thrill of Boredom*, http://www.nytimes.com/2011/08/07/opinion/sunday/the-thrill-of-boredom.html?pagewanted=all&_r=2& [dostęp: 20.04.2014]). W innym dokonuje przeglądu starożytnych wzmianek o nudzie (zob. P. Toohey, *Some Ancient Notions of Boredom*, „Illinois Classical Studies" 1988, vol. 13, nr 1), co jednak wynika z przyjętej przez niego ewolucjonistycznej koncepcji nudy.

[4] B. Adam, *Czas*, przeł. M. Dera, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 50.

[5] Wolter był zresztą symbolem ucieczki od nudy – zob. J. Ryba, *Tempo Woltera*, [w:] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki (red.), dz. cyt.



5510287747(11)

Kevin Aho zauważa, że jednym z pierwszych socjologów, którzy zauważyli zależność między nudą a presją czasową i społecznym przyspieszeniem, był Georg Simmel.[6] Ciało chroni się przed nadmiarem bodźców w mieście poprzez dystans racjonalnego umysłu – znieczula on człowieka, ale zarazem zrywa jego więź z otoczeniem, traktowanym od tej pory jako przestrzeń logiki operacyjnej[7]. Nieustanna stymulacja prowadzi do deprywacji zmysłowej i – co za tym idzie – do nudy, która bywa często opisywana poprzez inhibicję wszelkich reakcji. Zmysły przestają odpowiadać. O zasięgu zjawiska świadczy fakt, że poza Simmelem „nudne" wątki pojawiły się w pracach Waltera Benjamina, Theodora Adorno czy Siegfrieda Kracauera. Ten ostatni dostrzegał w wyłaniającej się kulturze popularnej wątki krytyczno-emancypacyjne, które „przypisywał właśnie nudzie – zatrzymanej i nie przepędzonej, która zmusić może do głębszej refleksji nad sobą i wywołać dążenie do zmian. Najgłębsze pasje rodziły się zawsze z poczucia zatrzymania nudy"[8].

Nowoczesność zwykle piętnuje jednak nudę, chociaż to ona ją generuje i potęguje. Jedną z przyczyn jest wspomniana wcześniej hiperstymulacja, która tworzy jedynie naskórkową więź z otoczeniem oraz odrywa człowieka od kontekstu społeczno-historycznego. Sformułowane przez Scitovky'ego *ready-made life* wywołuje chroniczną nudę – w momencie, kiedy praca i rozrywki wymagają coraz mniej wysiłku, dostarczają mniej satysfakcji i zmniejszają znacząco potencjał refleksji. Ekscytacja wyczerpuje się szybko, podobnie chęć do pogoni za nowością – zachodzi habituacja i człowiek w końcu skazany zostaje na nudę, gdyż nie zdążył wykształcić w sobie świadomości. W ten sposób można opisać również kino głównego nurtu. Wspólne dla niego i dla współczesności są dwie kategorie: szybkość oraz uwaga.

„Szybkość staje się problemem, bo choć coraz jej więcej, coraz mniej jest projektu, który mógłby ją uzasadniać. (…) Idea szybkości zniknęła, ale szybkość trwa w najlepsze. Mobilizuje ludzkie energie".[9] Apokaliptyczne rozważania na temat szybkości są podstawą prac Paula Virilio, autora dromologii. Uważa on, że rozpędzona cywilizacja wprowadza katastrofę i kolizję jako swoją immanentną zasadę: „Rozchwianie proporcji, nasilenie częstotliwości i zmian skali czasu, praktyczny brak wyciszenia, które zastąpiła gonitwa

[6] Zob. K. Aho, *Simmel on Acceleration, Boredom, and Extreme Aesthesia*, „Journal of the Theory of Social Behaviour" 2007, vol. 37, nr 4, s. 448.
[7] Zob. tamże, s. 451.
[8] A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 345.
[9] D. Siwicka, *Szybkość – wyobrażenie i wartości*, [w:] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki (red.), dz. cyt., s. 29.

zdarzeń”[10]. Ekstatyczna konsumpcja i histeryczna komunikacja są zasilane przez „DOPING kultury technicznej”[11], rzeczywistość traci swój kształt i konkretność, a przestrzeń staje się fantomatyczna[12]. Inspirowany koncepcjami Virilio Marek Bieńczyk przytacza określenie doświadczenia codziennego współczesnego człowieka mianem estetyki zanikania, gdzie zdarzenia i rzeczy stają się nieuchwytne.[13] Ludzie zamieniają się w to, co Guy Debord określił jako „społeczeństwo spektaklu”, służącego machinie kapitalistycznej. Podobnie – choć z większą naukową obiektywnością – pisze o tym Jonathan Crary: „Dynamiczna logika kapitału powodowała radykalną erozję każdej stabilnej czy trwałej struktury percepcji i zarazem dążyła do narzucenia dyscyplinarnego porządku uważności”[14]. Uważa on, że XIX-wiecznej kulturze Zachodu doszło do zmiany pozycji obserwatora. Z jednej strony skazano go na dystrakcję i rozproszenie, a z drugiej – narzucono konieczność skupienia uwagi, co skutkowało dalszą fragmentaryzacją percypowanego świata oraz izolacją jednostek. Człowiek zaczyna mieć problem z dokonaniem syntezy, ale „Część kulturowej logiki kapitalizmu wymaga, byśmy za naturalne uznali gwałtowne przerzucanie uwagi z jednej rzeczy na drugą”[15]. Crary opisuje to również poprzez wynalazek Edisona, ale łatwo przerzucić pomost między kinem atrakcji i współczesnym kinem hollywoodzkim. Amerykański badacz podkreśla, że pochłaniająca uwaga jest wpisana w system produkcji, jednak nie jest to równoznaczne z kontemplacją. Jednostka percypująca skazana jest na dystrakcję, a przez utratę punktu zaczepienia w rzeczywistości stale towarzyszy jej – jak na opisywanych przez Crary’ego obrazach Maneta – znudzenie.

## 1.2. Kontekst psychologiczny – dlaczego ziewamy w kinie?

Opisywane w poprzednim podrozdziale doświadczenie przez jednostkę szybkości czy rozproszenia uwagi zmienia jej psychofizyczną kondycję. Jednak mimo że istnieje wiele skal

[10] P. Virilio, *Wypadek pierworodny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 50.
[11] Tamże, s. 105.
[12] Zob. P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 22.
[13] Zob. M. Bieńczyk, *Homo Pyknolepticus*, [w:] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki (red.), dz. cyt., s. 33.
[14] J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 25.
[15] Tamże, s. 46.

mierzących stopień znudzenia, próbujących określić jego przyczyny i skutki[16], psycholodzy wciąż sprzeczają się, jak określić nudę – czy jest to emocja, cecha, nastrój, a może stan?

*Dla badaczy użyteczne byłoby rozróżnienie między (i ocena) stanu oraz cechy nudy. Liczni autorzy proponowali podział na nudę sytuacyjną i dyspozycyjną. Na przykład Bernstein (1975) rozróżnił nudę responsywną i chroniczną (podobną do cechy). (…) Fenichel (1951) przeciwstawił sobie nudę normalną i patologiczną, a z kolei Greenson (1951) skontrastował pobudzoną i apatyczną nudę. (…) Phillips (1993) zasugerował, że dyskutowanie o nudzie jako jednorodnym konstrukcie nigdzie nie prowadzi. Preferował raczej mówienie o „nudach, ponieważ sama nazwa zakłada mnogość nastrojów i emocji”*.[17]

Nie zmienia to faktu, iż kolejni badacze próbują stworzyć optymalną definicję i choć zwykle opisując nudę jako stan – np. „jako stan niskiego pobudzenia i braku satysfakcji, który wiąże się z nieodpowiednio stymulującą sytuacją”[18] – zrezygnowali w większości z udzielania jednoznacznych odpowiedzi o jej przyczyny. Neurobiologia tłumaczy ten stan niedoborem dopaminy lub brakiem pobudzenia kresomózgowia, jednak trudno stwierdzić, jakie sytuacje mogą być nudogenne. Wiąże się ją z depresją, apatią, atrofią woli itd. – jednak może być ich elementem składowym, przyczyną lub skutkiem. Wywołują ją monotonne sytuacje, często brak satysfakcji z pracy, brak stymulacji, a Igou i van Tilburg dodają do listy „braków” brak znaczenia, ale i wyzwania[19], co byłoby kontrargumentem przeciwko „nudnemu” Slow Cinema. Najczęściej nudę opisuje się w poradnikach związanych z motywacją[20] – zwłaszcza motywacją w szkole i w pracy – jednak Perkins i Hill stwierdzili, że stymulacja monotonna nie jest wystarczającą przyczyną, gdyż nuda zależy w tym wypadku od sposobu postrzegania dane sytuacji, czyli jest kwestią subiektywną. Inni psycholodzy jednak – co interesujące, zainspirowani myślą Heideggera – uważają, że nuda nie musi zamrażać wyobraźni, jak sądzi na przykład Martin Wangh[21], czy wywoływać wybuchy agresji i popadanie w nałogi, a wręcz

[16] Stephen J. Vodanovich analizuje między innymi Boredom Proneness Scale (Farmer, Sundberg), Job Boredom Scales (Groubb; Lee), Boredom Coping Scale (Hamilton, Haier, Buchsbaum), Boredom Susceptibility Scale (Zuckerman) i Sexual Boredom Scale (Watt, Ewing) – zob. S. J. Vodanovich, *Psychometric Measures of Boredom: A Review of the Literature*, „The Journal of Psychology” 2003, vol. 137, nr 6.
[17] Tamże, s. 589.
[18] W. Mikulas, S. J. Vodanovich, *The essence of boredom*, „Psychological Record” 1993, vol. 43, nr 1.
[19] W. A. P. van Tilburg, E. R. Igou, *On boredom: Lack of challenge and meaning as distinct boredom experiences*, „Motivation and Emotion” 2012, vol. 36, nr 2. Szerzej o przyczynach, skutkach i strategiach radzenia sobie z nudą – M. Martin, G. Sadlo, G. Stew, *The phenomenon of boredom*, „Qualitative Research in Psychology” 2006, nr 3.
[20] Przykładowo Cofer i Appley opisują badania związane między innymi z izolacją badanych jednostek, która wytwarza „głód bodźców” (Ch. N. Cofer, M. H. Appley, *Motywacja: teorie i badania*, przeł. K. Rosner, P. Graff, J. Radzicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 238).
[21] M. Wangh, *Boredom in Psychoanalitic Perspective*, „Social Research” 1975, vol. 42, nr 3, s. 542.

pozwala na większą (samo)świadomość, prowokuje do refleksji i twórczego działania. Gana, Deletang i Metais wskazują, że osoby o wysokim wskaźniku podatności na nudę wykazują również wysoką introspektywność.[22]

Psychoanalitycy również są podzieleni. Wspomniany wcześniej Otto Fenichel uznawał „nudę patologiczną" za skutek tłumienia popędów – spowodowana systemem represji nuda może prowadzić do neurozy. Dawniej uważano, że terapia nudą – *rest cure* – może wyleczyć histeryczki. Inni badacze wskazują jednak także na właściwości obronne, adaptacyjne nudy, które pozwalają nadać inhibicji działań i wyobraźni wydźwięk co najmniej ambiwalentny. Kontrowersyjna, choć najbardziej obiecująca w kontekście tematu rozprawy, jest pochwała tzw. „pozycji depresyjnej" przez Melanie Klein. Psychoanalityczka opisuje depresję w sposób przypominający większość deskrypcji nudy – poprzez milczenie, bierność oraz „utratę wewnętrznego napięcia i witalności"[23] – więc pozwolę sobie przytoczyć to stanowisko. Postawa taka jest według Klein niezbędnym warunkiem osiągnięcia dojrzałości – podmiot wchodzi w struktury, które nie są od niego zależne, więc poznaje złożoność świata, otwiera się na jego ambiwalencję i wykształca subiektywne spojrzenie. Pozycja depresyjna jest „hołdem składanym złożoności świata", ale pozwala również na „scalenie obiektów wewnętrznych" poprzez wejście w wymiar czasu[24], co szczególnie zbliża tę pozycję do odczucia nudy. Jak w przypadku większości teorii psychoanalitycznych, brakuje tutaj empirycznych dowodów na słuszność tez, co powoduje ich mniejsze powodzenie na kozetkach niż w naukach humanistycznych. Niedaleko bowiem tej koncepcji od traktowania nudy jako „okna na byt" przez Brodskiego czy Heideggera.

## 1.3. Kontekst filozoficzny – nuda jako filozofem

Nuda – w odróżnieniu od chociażby czasu – nie stanowi głównego przedmiotu zainteresowania filozofów, lecz powraca z bynajmniej nie monotonną natrętnością. W XIX wieku „staje się ona problemem wybitnie filozoficznym, określa istotę Ducha, jego metafizyczną naturę, jest podstawową strukturą bytu, a także tego bytu i wszystkiego, co istnieje, zaprzeczeniem; w każdym razie przejawem wyższego uduchowienia"[25]. Wcześniej

[22] K. Gana, B. Deletang, L. Metais, *Is boredom proneness associated with introspectiveness?*, „Social Behaviour and Personality" 2008, vol. 28, nr 5.
[23] A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, dz. cyt., s. 46.
[24] Tamże, s. 45.
[25] S. Marić, *Zapis o nudzie*, [w:] tegoż, *Jeźdźcy Apokalipsy. Wybór esejów*, przeł. J. Chmielewski, J. Wierzbicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 369.

jej religijną prekursorką była acedia, traktowane w kategoriach grzechu zobojętnienie – Raposa zaznacza, że teoretycznie nuda nie powinna istnieć dla osoby wierzącej, gdyż oznaczałoby to brak znaczenia i absurdalność egzystencji[26], jednak tym bardziej zbliża to acedię do współczesnego odczucia nudy egzystencjalnej, u której podstaw leży właśnie głęboko odczuwane podważenie nadrzędnej zasady rządzącej światem. Początkowo było to odrzucenie istnienie Opatrzności (wybrzmiewające w koncepcjach Deus otiosus), potem całkowite zanegowanie istnienie instancji wyższej aż do podważenia wszelkiej zasady antropicznej – jednostka zanurzona w chaosie konfrontuje się z próżnią znaczeniową. W miejsce tej pustki wdziera się nuda.

Ranga tego zjawiska jako symptomu szerszych tendencji sprawiła, że nuda zyskała status filozofemu[27]. Już chociażby Seneka narzekał na *otio nausia*, dla Woltera czy dla Kanta ratunkiem przed nią była praca[28], ale już dla Diderota nuda to „odmetafizyczniona kenoza, to pustka, której nie może zapełnić ani działanie, ani obecność innych"[29]. Refleksja ta była obecna wcześniej w myśli Blaise'a Pascala, który stworzył podwaliny tego, co dzisiaj określamy mianem nudy egzystencjalnej. Autor *Myśli* uważał, iż nuda określa kondycję człowieka – jest reakcją na pustkę wewnętrzną, przed którą ocalenie można znaleźć w Bogu traktowanemu jako znaczeniotwórcza narracja. Filozof kontynuuje tym samym tradycję chrześcijańskiej acedii. Podobne stanowisko zajmował Søren Kierkegaard, który abstrahował od diagnozowania nudy jako symptomu współczesnych przemian, doszukując się jej źródeł w dostrzeżeniu nicości pod powierzchnią bytu. Duński filozof nie demonizował nudy, lecz uważał, że przezwyciężana jest tylko przez wiarę w Boga. To, co łączyło Kierkegaarda z piszącym równolegle Arthurem Schopenhauerem, to substancjanalizacja pojęcia nudy jako zjawiska stale obecnego w życiu człowieka. U niemieckiego myśliciela wynikało to w całości z przyjętej przezeń doktryny pesymizmu ontologicznego, który wynikał po części – i tu diametralnie różnił się od chrześcijańskiego Duńczyka – z braku wiary w jakikolwiek ład w świecie. Pozbawiony punktu zaczepienia człowiek ciągle czegoś pragnie, lecz nie jest w stanie uzyskać stanu zaspokojenia, stając się niewolnikiem pustej tęsknoty – woli: „Jeśli natomiast zabraknie mu przedmiotów, których mógłby chcieć, gdyż zbyt szybkie zaspokojenie natychmiast mu je zabiera, wówczas opada go straszliwa pustka i nuda, tj. jego istota i istnienie same stają się dla niego nieznośnym ciężarem. Życie jego biegnie

[26] Zob. M. L. Raposa, *Boredom and the Religious Imagination,* „Journal of the American Academy of Religion" 1985, vol. 53, nr 1, s. 77.
[27] M. P. Markowski, L'ennui*: ułamek historii*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 294.
[28] Zob. L. Svendsen, dz. cyt., s. 54.
[29] M. P. Markowski, dz. cyt., s. 309.

wahadłowym ruchem między bólem i nudą”[30]. Nuda staje się doświadczeniem własnej nicości, wprawia w stupor, „życie zamienia w kamień”[31]. Jednak wyzwoleniem z tego stanu może być kontemplacja sztuki, która umożliwia człowiekowi wolny sposób poznania przez zatracenie się jednostki w doświadczeniu estetycznym i uwolnienie się od czasu – „Natomiast moment nudy odsyła tylko do niespełnionego, pustego teraz”[32]. Projekt Schopenhauera, na swój sposób nawet barwny – choć lepsze byłoby określenie: mroczny – przez skrajną negatywność staje się jednak pasować bardziej do opisu „syndromu Lemingów”[33] niż do rzeczywistości, w której jednostki wciąż podejmują jednak kolejne działania. Nuda Schopenhauera jest skrajna i skończona – nie poddaje się transcendencji, o którą upominał się chociażby Nietzsche, a jej projekt wprost wyraził Martin Heidegger.

Autor *Bycia i czasu* wyróżniał trzy rodzaje nudy – ostatni, ale i najwyższy jej poziom można określić jako nudę głęboką, nudę metafizyczną czy egzystencjalną właśnie. W eseju *Czym jest metafizyka?* zapisał, że „W znudzeniu tym ujawnia się całość bytu”[34]. Byt w całej swej totalności objawia się w tzw. momentach widzenia (*Augenblick*) – wtedy następuje rozbudzenie zdolności do doświadczania znaczeń, *Dasein* odkrywa się samo przed sobą i rozpoznajemy więzi, jakie łączą nas ze światem. Przez doświadczenie esencji czasu dokonuje się emancypacja jednostki, więc powinno się pozwolić nudzie rezonować: „Potrzebne jest raczej ontologiczne uchwycenie zjawiska nudy i wsłuchanie się w tajemnice, które nastrój zobojętnienia może odsłonić, niż uciekanie ze strachu przed nieujawnionym w wypełnianie czasu nieautentyczną powierzchownością”[35]. „Momenty widzenia” będą przydatnym narzędziem interpretacyjnym, gdyż związane są z przeformułowaniem nudy w kontekście doświadczania filmu przez widza, co potwierdzenie znajduje w transpozycji filozofii Heideggera na grunt edukacji. Wielu pedagogów dokonuje reorientacji nudy w sali

[30] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 474.
[31] Tamże, s. 488.
[32] Zob. R. Dörendahl, *Wahadło cierpienia. Esej o pojęciu nudy w filozofii Schopenhauera*, przeł. A. Przegalińska, http://www.kronos.org.pl/index.php?23150,1034 [dostęp: 25.05.2014].
[33] Znajdującego zresztą swoją reprezentację w filmach należących częściowo do Slow Cinema: w *Eri Eri rema sabakutani* (2005, Shinji Aoyama) czy w *Lemingach* (1979, Michael Haneke).
[34] M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 34.
[35] P. Gibbs, *The Concept of Profound Boredom: Learning from Moments of Vision*, „Studies in Philosophy & Education” 2011, vol. 30, nr 6, s. 604.

lekcyjnej[36] – chociażby Mansikka uważa, że zastosowanie tego w edukacji pomaga wykształcić hermeneutyczną otwartość.[37]

Sprzeciwia się to rytmowi narzucanemu przez ponowoczesność, ale przez to staje się tym potrzebniejsze. Zasada *jouissance* propagowana przez Bataille'a, Lacana, a potem między innymi Barthesa[38] czy Derridę całkowicie odrzuca znaczeniotwórcze funkcje dzieła sztuki, a wręcz neguje je jako nienormalne i pozbawione racji bytu predylekcje do wielkich narracji i naiwnej wiary w uniwersalne prawdy. W poszukiwaniu przyjemności następuje całkowity zwrot w stronę tekstu i „przygodnego" kontaktu – inny nie byłby możliwy w postmodernistycznej atmosferze wyczerpania[39]. Podmiot „Jest staniem-poza-sobą, *eks-stasis*"[40]. Odczuwane przez kulturę popularną *horror vacui* w rzeczywistości potęguje jedynie nudę, od której stara się uciec. Wzrost intensywności stymulacji nie jest jednak niewyczerpany w perspektywie możliwości percepcyjnych – np. Leslie Paul Thiele podkreśla zjawisko „rutynizacji nowości"[41]. Tym bardziej nuda dzisiaj może skłaniać do namysłu, stanowić wypowiedź na temat naszej egzystencji oraz stanu czy możliwości sztuki. Zamiast kryzysu sztuki – rozwój?

## 1.4. Sztuka i literatura – nuda wcielona

Zanim „wszystko już było", artyści zaczęli „wyczerpywać" sztukę, poszerzając jej granice. Samotny mężczyzna z *The Limits of Control* (2009, Jim Jarmusch) po wykonanej misji w finale wpatruje się w obraz *Gran Sábana* Antoníego Tapiesa – biała tkanina nałożona na białe płótno podkreśla materialność kompozycji i autoreferencyjnie obnaża pierwszy krok powstawania dzieła, czyli stawanie przed czystym płótnem. Surowość typowa dla ruchu *arte povere* przenosi punkt ciężkości na twórczy udział odbiorcy.

[36] Chociażby w tekstach Teresy Belton (*Boredom and School: A Cross-disciplinary Exploration*) czy Jan-Erika Mansikki.
[37] Zob. J.-E. Mansikka, *Can Boredom Educate Us? Tracing a Mood in Heidegger's Fundamental Ontology from an Educational Point of View*, „Studies in Philosophy of Education" 2009, vol. 28, nr 3, s. 265.
[38] Roland Barthes pisał, że „nie ma *szczerej* nudy" (R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 65), co odzwierciedla całkowite zdeklasowanie tego doświadczenia dla teoretyków wynoszących zasadę *jouissance* jako nadrzędną regułę.
[39] W nawiązaniu do terminu ukutego przez Johna Bartha – zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] Z. Lewicki (oprac.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983.
[40] A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, dz. cyt., s. 41.
[41] Zob. L. P. Thiele, *Postmodernity and the Routinization of Novelty: Heidegger on Boredom and Technology*, „Polity" 1997, vol. 29, nr 4.

*Próby innego spojrzenia na biel i ciszę pojawił się, także w latach 50., w twórczości Roberta Rauschenberga i Johna Cage'a. W „Tematach i wariacjach" Cage zapisuje: „Nuda plus uwaga = zaczyna być ciekawie". Uważność jest możliwa w ciszy i w bieli, które nigdy nie są całkowita próżnią.*[42]

Już Marcel Duchamp zainicjował zwrot w kierunku banalnego przedmiotu, wymagającego większego udziału odbiorcy i stanowiącego akt buntu przeciwko estetycznym nawykom. Jednak o prawdziwym napływie banału można mówić wraz z pojawieniem się Andy'ego Warhola, jego sitodruków, puszek Campbell's i – co bardziej interesujące w kontekście tej pracy – antynarracyjnych tableaux filmowych, przedstawiające w czasie rzeczywistym czynności snu (*Sleep*, 1963 – 321 min.), seksu oralnego (*Blow Job*, 1963 – 35 min.) czy jedzenia (*Eat*, 1963 – 45 min.). Filmy nie przedstawiają nic więcej niż sugerują już ich tytuły, nie ma tutaj niczego do odkrycia, wszystko jest wręcz nadwidoczne:

*Minimalistyczno-hiperrealistyczna interpretacja pozbawia każdą ideę symbolicznej transcendencji. Poza zasileniem reprezentacji efektem nadmiaru rzeczywistości, dosłowny czas odbiera możliwość oznaczania czegoś innego niż ten konkretny przykład.*[43]

Twórca poprzez długą obserwację podkreśla swoją obojętność – wszystko doprowadzone jest do skrajnych rozmiarów, pośrednio obnażając pozycję widza wystawionego na próbę:

*U Warhola kwestia zainteresowania jest wystawiana na próbę na wszystkich poziomach: twórca jest nieobecny, przedmiot jest banalny, widz jest znudzony.*[44]

Pop art opisywany był często w podobnych kategoriach jak minimalizm artystyczny właśnie między innymi przez brak ludzkich emocji, choć ten drugi nurt pogłębił testowanie zaangażowania widza. Minimalizm unikał kwestii jakości, skupiając się raczej na oddziaływaniu:

*Trwanie jest głównym czynnikiem w minimalistycznych ciągłych wymianach między abstrakcyjnymi, konceptualnymi procedurami a zmysłowo ugruntowanym doświadczeniem. Nacisk na uproszczone formy lub na seryjność czyni doświadczany czas i przestrzeń*

[42] A. Kopkiewicz, *Nuda: Człowiek, który się budzi*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/4903-nuda-czlowiek-ktory-sie-budzi.html [dostęp: 11.05.2014].
[43] I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, Durham and London 1996, s. 37.
[44] Tamże, s. 39.

*konfrontacji widza z dziełem tak nieubłaganą jak zaprezentowane formy; dzieło „działa" wyłącznie poprzez trwanie widza w czasie.*[45]

Ten nurt – często opisywany jako wystawiający nudę na piedestał – związany jest z doświadczeniem: przestrzeni, zależności między obiektami, ich kształtów. Ograniczenie środków wyrazu, podstawowe figury, uproszczone bryły, redukcja rysu autorskiego, anonimowość, sterylna wręcz precyzja – dzięki temu dzieła minimalistyczne unikają werbalnej interpretacji, wiążąc się z odczuciami: spokoju, bezruchu, ciszy. Kontemplacja wymaga jednak nie tyle intencji znaczeniotwórczej, co raczej akceptacji. Dzięki zaangażowaniu się w odbiór widz uczy się na nowo patrzeć.

Slow Cinema wykorzystuje minimalistyczną inscenizację, ale przede wszystkim reprezentuje podobny sposób myślenia o sposobie odbioru dzieła – przekraczającego intelektualne rozumienie w kierunku prawdziwego doświadczenia jakiejś kondycji i nudy właśnie. W literaturoznawstwie, jak już zostało zasygnalizowane, od dawno prowadzono rozważania nad miejscem nudy w literaturze, jej formami i potencjałem. Ze sfery psychicznej do estetycznej przeniosło ją pojęcie *ennui*. Markowski uznaje rok 1857 – rok opublikowania *Pani Bovary* i *Kwiatów zła* – za cezurę wyłonienia się nudy nowoczesnej[46], a Morić jest mniej precyzyjny, ale podkreśla jej modernistyczną proweniencję. Specyfiką *ennui* była jednak jej elitarność – uznawana ją za znak wyrafinowanego wnętrza i formę cywilizowanego buntu, obcego manii mieszczańskiej użyteczności. Wyłoniła się w atmosferze dekadencji i bywała uznawana za kryterium wielkości sztuki[47]. Chociaż Paul Valéry uważał, że „L'ennui n'a pas de figure", nuda zaczęła przyjmować coraz bardziej konkretny kształt w literaturze.

Nuda najczęściej występowała w powieściach o rysie egzystencjalnym, w czym przodowali Rosjanie – pięknie nudziły się postaci Czechowa, gnuśniał *Obłomow* Gonczarowa, zbędny człowiek Turgieniewa nie czuł więzi z otoczeniem, pogrążając się w marazmie, a u Dostojewskiego w końcu nuda demoralizowała. *Nuda* według Moravii to niedomiar rzeczywistości, dla pisarek – nadmiar represji. Emma Bovary czy Effi Briest są znużone na skutek niesatysfakcjonującego życia. Fragment *Ziemi jałowej* Eliota – „W Margate na plaży/ Nic niczym uwieńczę,/ Z niczym połączę/ Nic/ la la" – to koronny przykład, iż nuda stała się sposobem przemawiania typowym dla modernizmu, swoistym

[45] Tamże, s. 51.
[46] M. P. Markowski, dz. cyt., s. 291.
[47] S. I. Witkiewicz [za:] R. Okulicz-Kozaryn, *Nuda w zwierciadle nudy. Roman Jaworski*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 103.

metajęzykiem. Zaleski przytacza opinię Orwella o Stendhalu, że „Jak każdy inteligentny człowiek uważał akcję za rzecz nudną”[48], lecz redukcja intrygi fabularnej była tylko pierwszym krokiem tego, co Jean-François Leroux określił mianem „literatury nudy”[49]. Ten typ literatury wykorzystuje nudę jako specyficzny sposób obrazowania, ale i wyraża ją za pomocą zabiegów narracyjnych. Ważne jest samo tempo narracji – pisarze potrafią zatrzymać czas, konstruując swoiste „fotografie” bytu, gdzie banalne wydarzenie – jak przygotowywanie śniadania – opisywane jest na wielu stronach. Koncentrując się na błahych szczegółach i eksperymentując z długością opisu wprowadzają czytelnika w stan nudy rozumianej nie jako błąd czy defekt, a jako strategia artystyczna. Bohaterowie doświadczają czasu w jego powolności i długości. Subiektywne odczucie czasu – postać funkcjonuje jako „temporalny fokalizer”[50] – doświadczane jest przez czytelnika. Wrażenie monotonii potęgują np. luki fabularne, gdzie opuszczane są nie czynności redundantne czy nieważne z punktu widzenia tradycyjnej dramaturgii, a najbardziej interesujące czy znaczące. Dlatego też często pisarze posługują się narracją pierwszoosobową, aby związać doświadczany przez odbiorcę stan z widzeniem bohatera, z pracą jego (nie)świadomości. Taka narracja zwykle współegzystuje z konkretnym stylem i sposobem obrazowania. „Rzeczowa powaga”[51], brak ironii i autoironii, podkreślanie nadmiaru nieznaczących szczegółów lub braku, „żadności”, w której „przedmioty zieją pustką, jeśli nie zinterpretuje się ich jako znaków”[52]. Świat jawi się jako pozbawiony właściwości, skażony izolacją i wszechobejmującą obojętnością. Pustka podmiotu rzutuje na jego otoczenie – często niemożliwe do zidentyfikowania, bez charakterystycznych szczegółów topograficznych, nieokreślone „wszędzie albo gdziekolwiek”[53], sprawiające wrażenie zawieszenia w próżni.

Ten podrozdział musi zakończyć odwołanie do Samuela Becketta, który wykorzystywał struktury permutacji jako strategię świadomej nudy, reinterpretując jej znaczenie estetyczne: „Kiedy nietajemniczość nudnego początkowo potwierdza mechanizmy

[48] Zob. M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 50.
[49] Zob. J.-F. Leroux, *Exhausting Ennui: Bellow, Dostoevsky, and the Literature of Boredom*, „College Literature” 2008, vol. 35, nr 1.
[50] B. Tucker, *Performing Boredom in Effi Briest: On the Effects of Narrative Speed*, „The German Quarterly” 2007, vol. 80, nr 2, s. 192.
[51] W ten sposób styl Balzaka, Stendhala i Flauberta określił Auerbach, podkreślając, że ci prozaicy wykształcili kategorie estetyczne obecne we współczesnej odmianie realizmu (E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. II, przeł. Z. Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 325.
[52] B. Sienkiewicz, *Nuda i świadomość w powieści inteligenckiej*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 158.
[53] Tamże.



2615801824(21)

rozumienia, ta sama nietajemniczość wkrótce staje się zniewagą [dla odbiorców – M.S.]”[54]. Beckett konsekwentnie kwestionuje metafizyczność nudy i sztuki jako takiej – w *Czekając na Godota* tematyzuje nawet ten zabieg – oraz pozbawia je znaczeń i przesłań. I choć „Beckett jest czasami demonstracyjnie nudny, ta demonstracyjność powstrzymuje przed interpretowaniem nudy jako świadectwa pomyłki autora. Stawką jest zmiana w rozumieniu sztuki”[55]. Twórczość Becketta łatwiej porównać do eksperymentów Warhola lub strukturalistów filmowych, jednak niewątpliwie zmienia ona radykalnie sposób patrzenia na nudę. Literatura przygotowała zatem grunt pod zbadanie nudy jako kategorii estetycznej i języka w filmoznawstwie.

## 1.5. Nuda w kinie – katalog środków

Kino częściowo tylko przetransponowało środki wyrazu z literatury, część poddając modyfikacjom wymuszonym przez wymogi odmiennego medium. Patrice Petro sugerowała, że po szoku (nowości) nic nie jest już szokujące i do czynienia mamy jedynie z powidokami (*afterimage*)[56]. I tak można traktować Slow Cinema i wszelkie odmiany minimalizmu filmowego, które oswajają nudę i przeciwstawiają się temu, że „*zjawisko* mamy we krwi”[57]. To *zjawisko* znajduje się w centrum kina głównego nurtu, walczącego zaciekle z nudą, ale jest motorem także innych odłamów kina artystycznego, zwłaszcza odnowionego kina atrakcji. Hołdujący zasadzie *panem et circenses* – po hollywoodzku: „popcornu i akcji” – mainstream wpędza w głębszą nudę, bo w ciągłym działaniu gubi się życie wewnętrzne i refleksję, prześlizgując się po powierzchni zjawisk. Slow Cinema jest więc rodzajem homeopatii, zwalczającej nudę za pomocą nudy. Jest to kino terapeutyczne, które może wyleczyć widza z traum wywołanych przez Hollywood[58], a przez nacisk na milczenie, pustkę i redukcję nakreśla nowe sposoby patrzenia i słuchania, pogłębiające doświadczenie sztuki lub otwierające odbiorcę na jej konceptualny wymiar[59]. Zwolnione tempo zapewnia schronienie przed rozpędzoną rzeczywistością – faktyczną i filmową – tworzy pewien rodzaj aury ochronnej. I nowe sposoby percepcji.

---

[54] Zob. J. Phillips, *Beckett's Boredom and the Spirit of Adorno*, [w:] A. Uhlmann, S. Houppermans, B. Clément (red.), *After Beckett*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2004, s. 252.
[55] Tamże, s. 251.
[56] P. Petro, dz. cyt., s. 77.
[57] É. Cioran, dz. cyt., s. 12.
[58] Zob. J. Romney, *Are you sitting comfortably?*, http://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview [dostęp: 24.05.2014].
[59] S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, dz. cyt.



7895427327(22)

Wszystko to za pomocą określonych środków wyrazu, często o proweniencji minimalistycznej lub odwołujących się do dziedzictwa modernistycznego. „Ćwiczenie się sztuki w ascetyzmie”[60], czyli predylekcje do redukcji, można wyznaczyć na trzech płaszczyznach: scenariusza, psychologii i scenografii, które wystawiają nawyki widza i jego cierpliwość na próbę, konsekwentnie rezygnując z potencjalnie atrakcyjnych – „nienudnych” – właściwości filmowej materii. Na pierwszym miejscu znajdują się zatem zabiegi dedramatyzacyjne. Tradycyjną dramaturgię zastępuje cierpliwa obserwacja, gdzie ważne zdarzenia nie są podkreślane za pomocą montażu, a często należy wyłonić je spośród mniej lub bardziej indyferentnych. Ekspozycja jest opóźniona lub w ogóle nie występuje, pierwszych scen nie można traktować jak matrycy całego filmu, więc nie wiadomo, w jakim kierunku zmierza fabuła. Wbrew klasycznej logice, ograniczającej redundancje, znajdują się również powtórzenia. Zdarzenia – obraz-ruch – są w znacznej mierze wyeliminowane, intryga zostaje unieważniona, a punkt ciężkości przenosi się na kondycję bohatera. Czasami trudno wręcz mówić o fabule – Romney wskazywał, że Slow Cinema jest sztuką niejako galeryjną, przypominającą video art, co łatwo zrozumieć oglądając filmy Jamesa Benninga, Sharon Lockhart czy Tacity Dean, ale również bardziej „filmowego” Kiarostamiego (*Pięć*, 2003). Służy temu eliminacja elips lub – przeciwnie – podkreślanie luk w filmowym sjużecie. Widz musi samodzielnie dokonać rekonstrukcji zdarzeń lub wyłonić znaczenia, rzadko jednoznaczne, a ponadto często zdecentrowane. Długie ujęcia umożliwiają otwarcie się odbiorcy na ich wewnętrzną zawartość. Prolongata początkowo zdaje się wygaszać znaczenia, powodując rozproszenie uwagi widza, ale okazuje się, że spowolnione odcinki generują znaczenia własne. Gilles Deleuze twierdził, iż kino przywraca sztuce codzienność, uczy nowego spojrzenia na rzeczywistość przez akumulację zwykłości.[61] Te skondensowane ułamki rzeczywistości z jednej strony zbliżają nas do pewnego doświadczenia, z drugiej strony – podważają iluzję świata diegetycznego. Widz doświadcza konkretnego, namacalnego wręcz czasu, ale nie zanurza się w diegezie zgodnie z konwencjonalnym chwytem projekcji-identyfikacji.

Zamiast pierwszoosobowej narracji, często występującej jako chwyt w literackich obrazach nudy, Slow Cinema operuje raczej psychizacją otoczenia bohaterów, co wynika z przyjętego antypsychologizmu. Postaci jawią się jako *cartes blanches*, przywodząc na myśl Bressonowską koncepcję modeli: „Bez aktorów./ (Nie ma kierowania aktorami)./ Bez ról./

[60] Tamże.
[61] Zob. G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 11-16.

(Nie ma studiowania ról)./ Bez reżyserii./ Ale posługiwanie się modelami wziętymi z życia./ BYĆ (modele) zamiast POZOROWAĆ (aktorzy)./ MODELE:/ Ruch od zewnątrz do wewnątrz. (Aktorzy: ruch od wewnątrz do zewnątrz.)”[62] We współczesnym kinie można znaleźć kontynuacje (i reinterpretacje) tej tezy. Nawet jeśli postacie nie są sprowadzone do pojedynczych części ciała (jak w przykładowo w *Milczeniu Lorny*, 2008, kiedy bohaterka sięga po gotówkę) lub symbolicznie zdekapitowane (jak w *Helim*, 2013, gdzie kadry symbolicznie ucinają głowy bohaterom), to powszechne jest wrażenie obcowania z maskami, z powierzchnią – zadaniem widza jest zanurzenie się w tym, co kryją w sobie postaci. Nie pomagają nam werbalnymi wyjaśnieniami swoich uczuć – milczą i zmuszają do wsłuchania się w podskórne i nie zawsze nawet przez nich w pełni uświadomione emocje. Nierzadko służy temu angażowanie naturszczyków, obserwacja behawioralna i fizjologizm przedstawienia. Przez swoją fizyczność postać nabiera konkretności, choć początkowo wydaje się pozbawiona indywidualności. Nawet jeśli reżyser angażuje rozpoznawalną gwiazdę – jak na przykład Juliette Binoche u Hanekego i Dumonta czy Delphine Seyrig u Akerman – zwykle traktuje ją jako pewną figurę czy personę, wykorzystując jakieś jej pojedyncze cechy lub oczyszczając ją z *emploi*.

Podobnym zabiegom odebrania cech charakterystycznych poddana zostaje przestrzeń. Ujednolicona, monotonna sceneria zbliża się do monochromatyzmu, tło podkreśla swoją „prefilmowość”, czyli naturalność, a i głębia ostrości – z wyjątkami takimi, jak chociażby *Dom* (1997) Bartasa czy *Kod nieznany* (2000) Hanekego – zastąpiona zostaje płaskim przedstawieniem, które tym bardziej podkreśla, że widz musi szukać głębiej (albo że pod powierzchnią kryje się sacrum – jak w przypadku opisywanych w rozdziale trzecim egzemplifikacjach stylu transcendentnego). Wyeliminowane zostaje dramaturgiczne oświetlenie, a podkreślana nie tylko homogeniczność tej przestrzeni czy niezróżnicowanie kadrów, ale i brak cech charakterystycznych czy atrakcyjności, zgodnie z zasadą, że trzeba „Zajmować się obrazami obojętnymi (nieznaczącymi)”[63]. Wzrok nie ma się na czym zaczepić, a bohaterowie nie mają gdzie się zakorzenić, błądząc między nie-miejscami i zasiedlając obce, nieprzyjazne przestrzenie. Wrażenie spójności i uwięzienia podkreślają długie ujęcia i statyczność kamery, która odmawia niejako pełnienia funkcji narracyjnych, dostosowując się do biernego trwania postaci.

[62] R. Bresson, *Notatki o kinematografie* (fragmenty), przeł. Aleksander Ledóchowski, [w:] Wiesław Godzic (red.), *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 295.
[63] Tamże, s. 298.

Jak już zostało wspomniane, nuda służy zanurzeniu się w czasie – opisane środki zbliżają się do tego doświadczenia:

*Czas nie musi być już narzędziem podległym fundamentalnemu w mainstreamie następstwu zdarzeń, lecz staje się tematem filmu, podporządkowującym sobie ruch, filmowego bohatera i scenariusz – a w rezultacie też widza*.[64]

Stąd dominacja długich ujęć[65], eliminacja elips i redukcja montażu, wolny rytm, które tworzą wrażenie niezmienności i statyczności, zmuszając do kontemplacji stanu. Metaforą tego kina jest nie schizofrenia – jak w filmach-puzzlach – lecz autyzm[66], co wiąże się również z sytuację bohaterów, skazanych czy samych siebie skazujących na wegetację. Fabuły są zwykle jednowątkowe, zachowują chronologią, a nawet potencjał atrakcyjności opowiadań sieciowych – jak np. *Szatańskie tango* (1997) czy *Niech żyje miłość* (1994) – nie wybrzmiewa, ponieważ postacie wchodzą ze sobą w przypadkowe kontakty, trwają raczej obok siebie niż wchodzą w skomplikowane relacje. To właśnie nuda wtrąca w poczucie czasu i pomaga doświadczyć go w pełni, kiedy sekundy i minuty nabierają kształtu. Do Slow Cinema często przykłada się koncepcje Bazina czy Deleuze'a, ale konieczne było otworzenie się twórców na trwanie. Przykładowo Paz Encina zadeklarowała, że „Zdecydowała się nie bać czasu"[67]. Stąd obrazy zawieszenia (*image of suspension*), w których czas staje się nadrzędny nad sferą wizualną, złamana zostaje zasada reprezentacji i obraz istnieje niejako niezależnie od ludzkiej intencji. Nigianni w tekście o *Tam* Chantal Akerman pisała, że obraz mówi, ale nie wydaje rozkazów, nie udaje, że znaczy cokolwiek – czas jest jedynym wydarzeniem, robi się miejsce dla obrazu wirtualnego, który wkracza na miejsce senso-motorycznych mechanizmów.[68] Stąd rozmaite strategie samoograniczeń sprawiają, że pozornie martwy czas zmienia się z jakościowego w ilościowy. Czasowe rozciągnięcie nie tylko może być percepcyjnie ożywcze, ponieważ otwiera na przypadek, ale również przez to, że angażuje

[64] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 238.
[65] Matthew Flanagan przytacza długości ujęć w Slow Cinema, które znacznie różnią się od kilkusekundowych „migawek" kina mainstreamowego: „Dokładną różnicę między intensywnym następstwem zdarzeń a estetyką powolności właściwie egzemplifikuje podanie przykładowych długości ujęć: 35,1 sekund w *Cichym świetle* (2007) Reygadasa, 35,7 sekund w *Honorze rycerza* (2006) Serry, 65,1 w *Gerrym* (2002) Van Santa, 66,7 w *Café Lumiére* (2003) Hou, 136,6 w *Hamaca paraguaya* (2006) Paz Enciny, 151,4 w *Szatańskim tangu* (1994) Tarra i 884,8 w *Pięciu* (2003) Kiarostamiego" (M. Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [dostęp: 24.05.2014]).
[66] Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 248.
[67] P. Encina, *Statement*, http://www.festival-cannes.fr/en/cinefoundation/ficheFilmAtelier/id/4321059/year/2005.html [dostęp: 24.05.2014].
[68] Zob. Ch. Nigianni, *Chantal Akerman's* Là-bas. *The Suspended Image and the Politics of Anti-Messianism*, http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/chantal-akermans-la-bas-the-suspended-image-and-the-politics-of-anti-messianism/ [dostęp: 11.05.2014].

ciało widza – czas rzeczywisty uruchamia świadomość widza dotyczącą jego obecności. Niewiele jest filmów, które wymuszają reakcję fizyczną, a Slow Cinema nadaje formę nie tylko doświadczeniu bohatera, ale i widza, który może momentami wierci się w fotelu i ziewa, ale jeśli otworzy się na czas – na nudę – doświadczy pewnego nieprzetworzonego wycinka świata w jego złożoności. W końcu Barbara Adam pisała:

*Większość tego, co dzisiaj nazywamy kulturą, ewoluowało w konsekwencji wysiłków podejmowanych, aby zatrzymać czas, stworzyć trwałość w morzu zmian i poradzić sobie ze śmiertelnością.*[69]

„Nudne" zatrzymanie czasu w kinie współczesnym służy stworzeniu wyspy sensu.

[69] B. Adam, dz. cyt., s. 91.

## 2. RETORYKA POWTÓRZEŃ

W *Historii nudy* Peter Toohey porównuje nudę do przesytu[1] – nadmiar może budzić wstręt. Albo nudę właśnie. Rodzi się ona z monotonii, z wydłużenia czynności w czasie lub z ich powtarzalności. Podobnie Josif Brodski uznał powtórzenie za najważniejszą przyczynę nudy[2], co każe pochylić się nad tym zagadnieniem. Dziś bowiem powtórzeniu nadaje się zwykle negatywne konotacje, wiążąc je z takimi pojęciami jak „duplikat", „korekta", „simulacrum" bądź „kopia". Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest zeświecczenie społeczeństwa. Dawniej powtarzano to, co uważano za ważne, obsesyjnie odtwarzano archetypowe przedstawienia, cyklom nadając rangę rytuału. Jak w *Micie wiecznego powrotu* pisał Eliade:

*rzeczywistość osiąga się wyłącznie przez powtórzenie lub uczestnictwo; wszystko, co nie ma wzorcowego modelu, jest „ogołocone z sensu", to znaczy brak mu rzeczywistości.*[3]

Sekularyzacja społeczeństw zbiegła się w czasie z rozwojem technicznej reprodukcji[4] – odejście od religii wiązało się także z redefinicją pojęcia kopii i oryginału, w czym zresztą uczestniczyło między innymi kino.

Na przykładzie kinematografii można zaobserwować ambiwalentny stosunek do kwestii powtórzenia. Kino gatunków wyrasta bowiem – jak już dawno zauważył Rick Altman[5] – z rytuału, którego cechą konstytutywną, jedną z siedmiu, jest powtarzalność. Konwencje gatunkowe, mimo że dobrze znane, oglądane są właśnie ze względu na ich rozpoznawalność, choć przez krytykę często odrzucane są również przez automatyczność pewnych rozwiązań. Już kiedy grupa zgromadzona wokół André Bazina w *Cahiérs du cinéma* skatalogowała autorów, nacisk padał na to, jak bardzo udało się nasączyć gatunki własnym stylem, obsesjami czy światopoglądem. Zazwyczaj stawia się jednak linię demarkacyjną między kinem gatunków a kinem autorów utożsamianym z modernizmem filmowym. Wywodzące się z niego Slow Cinema czy raczej kino neomodernistyczne – jak zaznacza w swojej monografii nurtu Rafał Syska – akcentowało tę tradycję, a zatem do pewnego

[1] Zob. P. Toohey, *Historia nudy*, dz. cyt., s. 12.
[2] Zob. J. Brodski, dz. cyt., s. 86.
[3] M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, [za:] B. Adam, dz. cyt., s. 93.
[4] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji techniczne*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, dz. cyt.
[5] Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino" 1987, nr 6.

stopnia zakładało wtórność, jednak głównym sposobem autointerpretacji jego artystycznego przodka było oderwanie się od przeszłości, skrajna innowacyjność i szukanie nowych środków wyrazu. Takie ujęcie wyklucza powtarzalność, lecz Tomasz Załuski w swojej książce zastanawia się, na ile takie wykluczenie miało faktycznie miejsce i czy mogło być w ogóle efektywne:

*Intensywna, wielopostaciowa, wręcz „paradygmatyczna" eksploatacja problemu powtórzenia w postmodernizmie daje asumpt do zbadania obecności tej problematyki w realizacjach modernistycznych.*[6]

Śledząc przemiany w myśli filozoficznej i estetycznej oraz analizując konkretne przykłady autor *Modernizmu artystycznego i powtórzenia* uznaje, że stygmatyzacja powtórzenia w sztuce – jako główna różnica między rzeczywistością a wypowiedziami artystycznymi – nie tylko była pewną formą kabotyństwa, ale zamykała się na możliwości twórczego wykorzystania tego „nudnego" środka wyrazu, które objawiło swój potencjał w dramatach-permutacjach Samuela Becketta, ale i np. w odkrywającym rolę kontekstu pop arcie.

Choć życie codzienne to właściwie ciągłe repetycje, sztuka – a kino przez swą potencjalną masowość szczególnie – zwykle uznaje powtarzalność za pewne tabu mimetyczne, unikając dokładnego odtworzenia rzeczywistości, by nie podważyć tożsamości sztuki[7]. Jeszcze Roland Barthes pisał o „haniebnej powtarzalności"[8], zabijającej przyjemność tekstu, ale spośród współczesnych filmowców chociażby Abbas Kiarostami przeciwstawia się prymatowi *jouissance*, w *Zapiskach z Toskanii* (2010) wyznając ekwiwalencję kopii i oryginału. Powtórzenia to jednak przede wszystkim element codzienności. Często rutyna pojawia się w kinie w formie przerysowanej, tak, by widać było pewien uatrakcyjniający naddatek – można to zaobserwować chociażby na przykładzie dynamicznego i krytycznego *Trainspotting* (1996, Danny Boyle) czy świadomie fasadowego *Truman Show* (1998, Peter

[6] T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 10.

[7] Na to zagrożenie zwracał uwagę m.in. Rudolf Arnheim, który uważał, że film jest sztuką, *ponieważ* nie może osiągnąć pełnej iluzji rzeczywistości. Teoretyk uprawiał zatem swoistą apologię ograniczeń, krytykując „film pełny": „Wprowadzenie dźwięku zlikwidowało wiele form, jakie stosowali artyści [kina niemego – M.S.], na rzecz nieartystycznego dążenia do możliwie jak największej >>naturalności<< (w najbardziej powierzchownym sensie tego słowa. (…) film idzie w kierunku zwycięstwa ideału muzeum figur woskowych nad twórczą sztuką" (R. Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 119-120).

[8] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 61. Barthes nazywa powtórzenie wręcz „skundloną formą kultury masowej" (tamże), chociaż zaznacza, że słowo może być erotyczne nie tylko poprzez swoją nowość, ale także „kiedy powtarzane jest do znudzenia" (tamże, s. 62). Zwykle to jednak wyjątek, nowość dostarcza rozkoszy czy *przyjemności tekstu*, powtórzenie zaś musi być dosłowne, formalne, by móc być zaklasyfikowane jako sztuka wysoka.



9689259525(28)

Weir), a *Dzień Świstaka* (1993, Harold Ramis) uzmysławia, jak bardzo różni się pułapka czasu w rozumieniu twórców wiązanych ze Slow Cinema i tych bardziej mainstreamowych. Filmy te ukazują strach, jaki filmowcy odczuwają przed „prozą życia", kojarzoną zapewne z nudą. Progresja akcji lub metamorfoza bohaterów staje się w tych przypadkach warunkiem powtórzenia, jednak ciągły ruch i zmiana niekoniecznie są ekwiwalentem codzienności. W kontrze do tego skomercjalizowanego kina artystycznego wielu filmowców próbuje odtworzyć każdego dnia powtarzane czynności, bo choć nieatrakcyjne z punktu widzenia kina głównego nurtu, to – efektywnie, choć nieefektownie – dające świadectwo stłamszeniu ludzi i sprowadzeniu ich życia duchowego do sfery automatyzmów. Filmy takie, jak na przykład *Parque vía* (2008, Enrique Rivero), *Krew* (2005, Amat Escalante), *Jelena* (2011, Andriej Zwiagincew) czy starszy, ale kanoniczny *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (1975, Chantal Akerman), stają się narzędziem krytyki społecznej. Co istotne – ich potencjał politycznej interpretacji nie wynika z dosłownych deklaracji, a z hiperrealizmu. Za jego pośrednictwem nadmiar referencyjności czy wręcz opis-eksces nabiera wydźwięku krytycznego. Za pomocą nudy powtórzenia właśnie.

Jednak aby zmieniło się podejście do powtórzenia, świadomie i twórczo wykorzystywanego przez twórców filmowych, filozofowie musieli dokonać reinterpretacji tego pogardzanego pojęcia. Można mówić o Nietzscheańskiej koncepcji wielkiego powrotu, która znalazła swoją filmową postać dzięki twórczej współpracy Béli Tarra i László Krasznahorkaia, jednak prawdziwy namysł nad zagadnieniem przyniósł wiek XX:

*Logika, którą posługuje się filozofia powtórzenia odkotwicza i wprawia w ruch znaczenia pojęć „to samo", „podobne", „różne" – jak zresztą wielu innych pojęć i słów – także słowa „nudne".*[9]

Jeśli zapomnieć o deklaracjach odrzucenia tradycji i innowacyjności, awangarda i modernizm wykorzystywały już wcześniej repetycje – pomijając strategię przypominającą remik (jak na przykład w *Alone. Life Wastes Andy Hardy* [1998, Martin Arnold]), która jednak również reinterpretuje oryginał, moderniści pokroju Alaina Resnais (w pierwszych filmach fabularnych), Roberta Bressona czy Rainera Wernera Fassbindera wykorzystywali mniej lub bardziej iteracje. Zwłaszcza autor *Loli* jest tutaj istotny, jako że wypracował strategię echa,

[9] M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt., s. 63.

czyli uruchamiania sekwencji zewnętrznych i wewnętrznych powtórzeń[10]. Dekontekstualizacja pewnych wątków służyła transformacji znaczeń – jednak we współczesnym kinie funkcje powtórzenia są amplifikowane, swój szczytowy wymiar zyskując w *remake'u* „doskonałym", czyli w *Funny Games U.S.* (2007, Michael Haneke).

Nie bez przyczyny słowo „doskonały" umieszczone zostało w cudzysłowie, bowiem koncepcje Jacques'a Derridy i Gilles'a Deleuze'a oraz inspirowane nimi teorie estetyczne – czy estetyczno-semiotyczne jak w przypadku Umberto Eco – każą odejść od przyjmowanej *a priori* tożsamości powtórzenia z oryginałem i traktowania różnic jako błędów. Tomasz Załuski zauważył, że powtórzenie zakłada modyfikację, choć intuicyjnie przypasowuje się do niego raczej identyfikację. Jest to „Konstytutywny paradoks powtórzenia z samej swej „istoty" powiązanego ze zdarzeniem się odmienności".[11] Nigdy nie powtarzamy „tego samego", lecz powtarzając, pokazujemy faktyczną niemożność powtórzenia.

## 2.1. Filozofia powtórzenia

„Post-idealistyczna reinterpretacja koncepcji idei (Deleuze) i kwestii idealności (Derrida)"[12] była podstawą do przeformułowania kwestii powtórzenia, do powtórzenia jej we współczesnej myśli filozoficznej. Jednak przed francuskimi filozofami zwrot zapoczątkowała skromna rozprawa Sørena Kierkegaarda – *Powtórzenie* właśnie. Duński myśliciel porównał powtórzenie do antycznej koncepcji anamnezy, która zakłada, że wiedza i poznawanie są w rzeczywistości przypominaniem sobie prawd ze świata Idei: „Kiedy brak pojęć wspomnienia i powtórzenia, życie rozprasza się w pustym i beztreściwym zgiełku. Wspomnienie jest >>etnicznym<< ujęciem życia; powtórzenie – współczesnym"[13]. Dla Kierkegaarda, zanurzonego w myśleniu religijnym, na wskroś katolickim, powtórzenie nadaje życiu sens, jest sposobem doświadczenia czasu i transgresji własnej egzystencji: „powtórzenie jest i pozostaje transcendencją"[14]. Rozumie on powtórzenie w sensie

[10] Zob. A. Pitrus, *Wszystko, co można powtórzyć. Uwagi o powtórzeniu we wczesnej twórczości Rainera Wernera Fassbindera*, [w:] A. Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Rabid, Kraków 2004.
[11] T. Załuski, dz. cyt., s. 6.
[12] Tamże, s. 89.
[13] S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantiusa*, [w:] tegoż, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świderski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 39.
[14] Tamże, s. 86.

duchowym, a nie czysto biologicznym czy astronomicznym.[15] W *Powtórzeniu* pojawia się figura Hioba[16], który najpierw stracił wszystko, a potem odzyskał, czyli dostał szansę powtórzenia życia w pełniejszej, bardziej świadomej formie, bowiem „Istnieje tylko jedno właściwe powtórzenie – powtórzenie własnej indywidualności w wyższej potędze”[17]. Powtórzenie nie jest zatem czymś zewnętrznym, a wewnętrznym, zależy od tego, „co jednostka z nim zrobi”[18].

Kierkegaard jest właściwym prekursorem filozofii powtórzenia[19], odchodzi od tradycyjnego rozumienia go jako kopii. Na uwagę zasługują szczególnie dwa aspekty jego rozprawy. Po pierwsze forma, która łączy narrację pierwszoosobową (nie zawsze wiarygodną w takim sensie, że zgodną z koncepcjami filozofa) z epistolarnością. Constantin Constantius – autoironicznie traktowany przez Kierkegaarda jako swoje alter ego – poznaje młodzieńca, melancholijnego poetę, który po pewnych perypetiach miłosnych wyjeżdża i wysyła do swego mentora listy. Taka podwojona, zdialogizowana forma już sama w sobie jest powtórzeniem, choć pewne opinie wyrażane są z różnych pozycji – cynicznego intelektu i emocjonalnej religijności. Po drugie filozof traktuje powtórzenie jako zadanie wolności, przeciwstawiając ją „wygodzie kontemplacji”[20]. Tym samym Kierkegaarda można uznać nie tylko za prekursora filozoficznego zwrotu, ale także za inspiracje dla twórców filmowych, którzy za swój cel obierają aktywizację widza – przez środek tak „nudny” jak powtórzenie. Filozof nie tylko rezygnuje z tyrad *ex cathedra*, szanując swego odbiorcę i zawierzając jego zdolności myślenia krytycznego, ale w dodatku eksplicytnie wyraża ostateczny cel powtarzania – wolność. Co prawda, chrześcijańskie predylekcje w sposób niekwestowany są tu obecne, ale można od nich abstrahować i uznać powtórzenie za rzecz „ducha”, za coś, co dzieje się we wnętrzu człowieka. W przypadku filmu – w psychice widza.

Inny egzystencjalista, Martin Heidegger, już swoim rozróżnieniem bytu i bycia podważył ontyczny fundament filozofii, podkreślając, a nie zacierając różnicę. Myśl ta dalej ukierunkowuje zwrot w stronę większej aktywności intelektualnej, wprowadzając kwestię problematyczności powtórzenia. W *Kancie a problemie metafizyki* Heidegger pisze:

---

[15] W książce *Powtórzenie. Przedmowy* zamieszczony jest nieopublikowany za życia Kierkegaarda list-polemika z *Rokiem astronomicznym*, który był odpowiedzią duńskiego heglisty Johana Ludviga Heiberga na *Powtórzenie* (zob. S. Kierkegaard, dz. cyt.)
[16] Zob. tamże, s. 103-104, 110-121.
[17] Tamże, s. 212.
[18] Tamże, s. 208.
[19] Choć Deleuze będzie wskazywał jeszcze chociażby na prekursorskie wpływy myśli Leibniza (zob. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997).
[20] S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 234.

*Przez powtórzenie jakiegoś podstawowego problemu rozumiemy odsłonięcie jego źródłowych, dotychczas ukrytych możliwości, których opracowanie przemienia ów problem i w tej dopiero postaci zachowuje jego problemową zawartość. „Zachować problem" oznacza utrzymywać w stanie swobody i aktywności te jego wewnętrzne moce, które go jako problem w jego istocie umożliwiają.*[21]

Załuski uznaje, że w myśli Heideggera, choć dość pretekstualnie poruszającej zagadnienie powtórzenia *sensu stricto*, dochodzi do uwolnienia „twórczego dynamizmu"[22]:

*Rola powtórzenia nie polega już na zwykłej „konserwacji", na neutralnym zachowywaniu, które w żaden sposób nie wpływa na tożsamość zachowywanego elementu, lecz na „zachowywaniu" aktywizującym, transformującym ów element.*[23]

Tym samym powtórzenie konstytuuje się jako zjawisko nie tyle zachowawcze czy wtórne, a wprawiające w ruch, zmuszające do myślenia i do dostrzeżenia różnicy.

To wszystko dokładnie i systemowo opisał Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*. Zaproponował „radykalne przejście od paradygmatycznego ujęcia powtórzenia do ujęcia, które należałoby określić mianem >>a-paradygmatycznego<<"[24]. Odrzucił kopie, czyli powtarzanie „Tego Samego", w którym – przynajmniej w teorii – nie powinno dochodzić do modyfikacji modelu. Uważa, że powtórzenie nie jest tożsame z podobieństwem:

*Prymat tożsamości, niezależnie od tego, jak ją rozumiemy, określa świat przedstawienie. Myśl nowoczesna rodzi się natomiast z bankructwa przedstawienia oraz z utraty tożsamości i odkrycia wszystkich sił działających pod przedstawieniem tego, co tożsame.*[25]

Jeśli powtórzenie jest z czymś tożsame, to z samym stawaniem się, z różnicą. Odrzuca ogólność i przyzwyczajenie, przekracza granice przedstawienia:

*Nie wystarcza im* [prekursorom filozofii powtórzenia, czyli Kierkegaardowi, Nietzschemu i Péguy'emu – M.S.] *proporcja nowego przedstawienia ruchu; przedstawienie już jest mediacją. Przeciwnie, chodzi o wytworzenie w dziele ruchu zdolnego poruszyć ducha poza wszelkim przedstawieniem; chodzi o to, by z samego ruchu uczynić dzieło, eliminując pośrednictwo, by zmediatyzowane przedstawienia zastąpić bezpośrednimi znakami, by*

[21] M. Heidegger [za:] T. Załuski, dz. cyt., s. 21.
[22] T. Załuski, dz. cyt., s. 21.
[23] Tamże, s. 22.
[24] T. Załuski, dz. cyt., s. 25.
[25] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 21.

*wynaleźć wibracje, rotacje, zawirowania, grawitacje, tańce lub skoki, które bezpośrednio sięgają ducha*.[26]

Niesymetryczność, błąd, różnica – to wszystko czyni z powtórzenia katalizator ruchu myśli. Powstaje wirtualna przestrzeń dynamiczna, w której „różnica jest przedmiotem afirmacji”[27]. Część wirtualna łączy się z częścią aktualizującą, wcieleniem pewnej struktury: „aktualizacja, zróżnicowanie jest zawsze prawdziwą twórczością”.[28] Deleuze opisuje w superlatywach powtórzenie i różnicę, nie ograniczając ich jedynie do tekstu i języka, a rozszerzając na strukturę świata – problemowość, „wszech-relacyjność”[29] staje się cechą bytu, a przez to unicestwia ostateczność, immanencję czy skończoność jakiegokolwiek rozwiązania.

Zamiast znaczeń absolutnych albo zwykłej negacji w dialektycznej triadzie jest więc dialogiczność, ciągłe aktualizacje – ten wątek myśli jest wspólny dla Deleuze’a i Derridy. Łączy ich także pluralizm oraz otwarcie na problemowość.[30] Różni ich podejście do intencji.

*Należy pomyśleć powtórzenie w postaci zwrotnej, znaleźć Się (Soi) powtórzenia, odkryć osobliwą podmiotowość w tym, co się powtarza. Nie istnieje bowiem powtórzenie bez powtarzającego, nic powtórzonego bez duszy powtarzającej.*[31]

Deleuze zakłada, że za powtórzeniem trzeciego stopnia – powtórzeniem ontologicznym – kryje się pewna myśl czy idea, nadająca różnicy znaczenie samo w sobie. Derrida ukuwa pojęcie „iterowalności”, które ma łączyć powtórzenie z innością[32] i jest warunkiem czytelności pisma. Przy czym odrzuca prosty model komunikacyjny i w ogóle możliwość powtórzenia tego samego, gdyż uniemożliwiałoby to odczytanie pisma poza kontekstem nadawcy i odbiorcy oraz rekontekstualizację:

*To, co jest oryginałem, (…)* [jest – M.S.] *własną nieustającą i natychmiastową możliwością bycia powtórzonym; choćby w zwykłym języku, gdzie najważniejsze jest nie oryginalne znaczenie słowa, ale jego możliwość bycia ponownie użytym w tym samym znaczeniu w różnych kontekstach. Tak oto, powiada Derrida, w paradoksalny sposób zasada*

[26] Tamże, s. 36-37.
[27] Tamże, s. 96.
[28] Tamże, s. 298.
[29] T. Załuski, dz. cyt., s. 38.
[30] Tamże, s. 19.
[31] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 56.
[32] Zob. T. Załuski, dz. cyt., s. 53-54.

*powtórzenia powinna zostać uznana za zasadę prymarną i odkrywającą rolę oryginału; zasadę pierwszą – gdy chodzi o nasz sposób doświadczania świata.*[33]

Derrida skupia się zatem na samej właściwości tekstu – i tu ponowne podobieństwo z Deleuze'em, ponieważ iterowalność „opisuje strukturę wszelkiego doświadczenia rzeczywistości".[34] Zamiast transferu jest więc transformacja (przynajmniej potencjalna), zamiast dekodowania – metamorfoza. I chociaż pisma Derridy są dla mojej rozprawy mniej funkcjonalne, to ważną rolę odgrywa w nich pojęcie kontekstu, niemożliwego do pełnego dookreślenia, cierpiącego na „strukturalne nie-nasycenie"[35], ale zawsze zmieniającego znaczenie – co też będzie rezonowało w następnym podrozdziale.

W związku z tym, że „każde powtórzenie wiąże się z nieredukowalną innością"[36], „dzieło" zamienia się w „zdarzenie", nabiera wartości dyskursywnej czy performatywnej wręcz. Powtórzenie to ucieleśnienie *praxis* samo w sobie, choć może trudno jest to wywnioskować z opisywanych wyżej przemyśleń filozoficznych. Najłatwiej posłużyć się w tym celu konkretnymi przykładami filmowymi.

## 2.2. *Déjà vu*, czyli *Funny Games U.S.*

*Funny Games* (1997) to film osobny w twórczości Michaela Hanekego – nie pasuje ani do „trylogii zlodowacenia"[37], ani do późniejszej twórczości francuskiej. Choć porusza bliski Hanekemu temat widza i próby nadania mu – chociażby przez gwałt – autonomii, już w samej swej strukturze nabiera wartości jawnie retorycznej. Reżyser w historii rodziny napadniętej i torturowanej przez dwóch młodych mężczyzn bez powodu – przynajmniej powodu zakotwiczonego w świecie przedstawionym – wchodzi w dialog z amerykańskim *slasherem* (*final girl*, zbliżenia na nóż, tajemnicze moce napastnika) czy z typem *home-invasion movie* (struktura fabularna), ale przede wszystkim tworzy dyskurs na temat przemocy medialnej i jej konsumpcji wynikającej z bezrefleksyjnych przyzwyczajeń widza. Parabatyczny chwyt zwrotu do odbiorcy, brechtowska defamiliaryzacja czy „archetypiczna

[33] M. Zaleski, dz. cyt., s. 55.
[34] T. Załuski, dz. cyt., s. 63.
[35] J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992, s. 268.
[36] Tamże.
[37] Wood wysnuwa tezę, iż po *Wideo Benny'ego* Michael Haneke chciał stworzyć własny horror (zob. R. Wood, *Michael Haneke: Beyond Compromise*, „Cineaction" 2007/2008, nr 73-74, s. 54), który pod konwencjami gatunkowymi kryje krytyczną refleksję nad ich rzekomą niewinnością.

jednowymiarowość”[38] oprawców tworzą dystans i przenoszą punkt ciężkości z fabuły na płaszczyznę tekstualną. „Zawieszenie między potwierdzeniem i przekształceniem kodu” wprowadza kod gatunkowy „w stan kryzysu”[39].

Wrażenie dyskursywności potęguje seria powtórzeń i cytatów. Przykładowo „autorefleksyjny casting”[40] – Ulrich Mühe i Arno Frish grali wcześniej w *Wideo Benny'ego* (1992), filmie, który rozpoczął w twórczości Hanekego temat zobojętnienia na przemoc pod wpływem wszechobecności mediów. Innym przykładem są po prostu imiona członków rodziny, które powtarzają się w znacznej części twórczości austriackiego reżysera[41] – Anna/Ann/Anne i Georg/George/Georges. Taki zabieg zamienia postaci jego filmów w figury retoryczne, co dodatkowo akcentuje odrealniający antypsychologizm gry aktorskiej. Żadnych wątpliwości co do swoich (meta)tekstualnych proweniencji nie budzą za to postaci napastników – zwłaszcza Paula, który przełamuje czwartą ścianę, komunikując się bezpośrednio z odbiorcą, ale nade wszystko panuje nad filmową materią i kiedy Anna wykorzystuje jego nieuwagę i zabija Petera, Paul po prostu pilotem przewija film wstecz. Czyni to z niego postać zacierającą granicę między poziomami filmu – w typowej dla Hanekego figurze metalepsy – a zarazem wspólnika widza, o którego przyjemność dba, jak deklaruje w pewnym momencie. Widownia umieściła zagrożenie w domku letniskowym Anny i Georga niejako *a priori* po skojarzeniu sekwencji inicjalnej z analogiczną – powtórzoną – sekwencją z *Lśnienia* (1980, Stanley Kubrick).

W czasie pierwszej projekcji na festiwalu w Cannes *Funny Games* podzieliło publiczność. Najczęściej powracały głosy, że jest to film „amerykański”, przeznaczony dla innego typu widowni – dla konsumentów masowej rozrywki, „żądnych krwi” filmowych bohaterów. Amerykańskość była sugerowana nie tylko przez nawiązania gatunkowe, cytaty z innych filmów czy kreskówek, ale także przez użycie angielskiego tytułu.[42] Problem stanowiło tylko dotarcie do widowni *blockbusterowej*, która ma ograniczony dostęp do *arthouse'owych* dzieł krążących w wąskim obiegu festiwalowym. Koehler zwraca również uwagę na wątek lingwistyczny – przez dialogi w języku niemieckim ironia postaci była

[38] R. Grundmann, *Auteur de Force: Michael Haneke's „Cinema of Glaciation”*, „Cineaste” 2007, nr 32, s. 12.
[39] T. Załuski, dz. cyt., s. 143.
[40] R. Grundmann, dz. cyt., s. 13.
[41] Wyjątkiem od tej reguły są ostatnie filmy, które jednak również stylistycznie i tematycznie różnią się od wcześniejszych dokonań Hanekego.
[42] Zob. R. Koehler, *Funny Games*, „Cineaste” 2008, nr 33, s. 56.



1633697861(35)

trudniejsza do uchwycenia dla amerykańskiego widza.[43] Nie dziwi zatem, że autor *Pianistki* (2001) wykorzystał szansę zrealizowania za oceanem *remake'u* filmu od samego początku zaprojektowanego jako anty-hollywoodzki. I jeśli już wcześniej *Funny Games* było przede wszystkim konkretyzacją pewnej idei, powtórzenie dodatkowo to spotęgowało, stając się „działaniem", „aktem performatywnym", czymś dynamicznym czy wręcz z ducha retorycznym. Odtworzenie niemalże ujęcia po ujęciu w amerykańskiej wersji filmu można wręcz porównać nie tyle nawet do commoratio – ciągłego powracania do pewnego argumentu czy idei – choć i tak niewątpliwie jest w przypadku Hanekego, co do anaklazy, czyli retorycznego powtórzenia wyrazu wraz ze zmianą jego znaczenia.[44]

Pozornie *Funny Games U.S.* wydaje się tautologią – przynajmniej na poziomie fabularnym i formalnym. Zgodnie z myślą Roberta Bressona, „Bardziej upodobnić, by bardziej zróżnicować"[45], skrupulatnie odtworzono scenografię, ustawienia kamery, ruch wewnątrzkadrowy i światło, dużym podobieństwem cechują się nawet kostiumy, a nie tylko kadry zostały powtórzone, ale nawet dialogi pozostały w znacznej mierze niezmienione[46]. Mimo uderzającego podobieństwa, można zaobserwować pewne różnice zewnętrzne. Oczywiście, zaangażowano innych aktorów – istotny nie jest w tym miejscu wyłącznie fakt,

[43] Zob. tamże. Koehler zaznacza jednak, że niemiecki – przez konotacje do języka nazistów – w ustach Frischa nadawał granemu przez niego Paulowi rysu „zła wcielonego" (zob. tamże, s. 57).

[44] Z jednej strony zjawisko realizowania za Oceanem *remake'u* swojego dzieła nie jest zjawiskiem rzadkim, co zwykle wiąże się z czysto komercyjnymi aspiracjami lub próbą rozwinięcia kariery w Stanach Zjednoczonych. Z drugiej strony tak zwany *shot-by-shot remake* nie należy do dzieł często spotykanych. Przed Hanekem do takiej formy uciekł się Gus Van Sant w *Psycholu* (1998), jednak, pomijając niskie wartości artystyczne, nieistotne dla mojej rozprawy, z kilku względów to postmodernistyczne z ducha powtórzenie nie jest tożsame z opisywaną przeze mnie strategią. Autor „Słonia" odwołuje się do *Psychozy* (1960) Alfreda Hitchcocka, czyli do filmu innego reżysera, pochodzącego z innego okresu w historii kinematografii, w którym nie tylko operowano innymi środkami wyrazu czy efektami specjalnymi, ale także w którym brakowało świadomości przemian Hollywood i przełomu postmodernistycznego w kolejnych dekadach. Wspomniałam o efektach specjalnych, ponieważ Van Sant w scenie zamordowania Marion pod prysznicem cyfrowo dodał krew. Całość w zamierzeniu miała być bardziej graficzna. Stąd też pojawiły się ujęcia, które nie mogły pojawić się u zmierzchu funkcjonowania kodeksu Haysa – dynamicznie zmontowana „scena prysznicowa" wynikała po części z zakazu ukazywania nagości, a zakaz ten tym bardziej dotyczyłby masturbacji, gdyby w ogóle Hitchcock miał pomysł, żeby psychozę Normana wyjaśniać zaburzeniami o podłożu seksualnym. Pomijając niekonsekwentne podejście do ról – niektórych zreinterpretowanych, niektórych nie – czy drobne zmiany w niektórych scenach, głównymi odstępstwami w materii filmu pozostaje wprowadzenie koloru oraz ekstradiegetycznych wstawek w scenach morderstw. Wideoklipowa (dosłownie – jedno z ujęć pochodzi z teledysku grupy Nine Inch Nails) estetyka delikatnie sygnalizuje zabiegi rekreacyjne, typowe w ogóle dla New Queer Cinema, jednak Van Sant nie wykorzystał potencjału wynikającego z faktu powtórzenia. W odróżnieniu od dzieła Hanekego „Psychol" – jak zauważył Roger Ebert – wskazuje na bezcelowość *shot-by-shot remake* (zob. R. Ebert, *Psycho*, http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998 [dostęp: 12.05.2014]).

[45] R. Bresson, dz. cyt., s. 308.

[46] Najwyrazistszą zmianą zdaje się być modyfikacja historii, którą Peter opowiada Paulowi na łódce, w jednej z ostatnich scen. Opowieść o nakładaniu się dwóch światów, fikcyjnego i rzeczywistego, która faktycznie stanowi klucz do *Funny Games*, w austriackiej wersji filmu opowiada o spotkaniu materii i antymaterii, które brzmią bardziej enigmatycznie, więc mogą rodzić pewne niejasności. A tych Haneke starał się uniknąć, kiedy dostał szansę „przemówienia" do widza amerykańskiego – nieważne, czy rozumianego stereotypowo, czy nie.

iż są oni anglojęzyczni, ale przede wszystkim ich status gwiazd. Rozpoznawalne twarze ułatwiają identyfikację, wywołują większe zaangażowanie emocjonalne oraz pozwalają kojarzyć postać z *emploi* aktora. I tak na przykład Michael Pitt był kojarzony z psychotycznymi charakterami, George w wykonaniu Tima Rotha wydaje się słabszy psychicznie, bardziej bezbronny, a z kolei Ann Naomi Watts w porównaniu z kreacją Susanne Lothar jest mocniej erotyzowana. Łatwiejszy „dostęp" do emocjonalności postaci jest typowy dla *mainstreamowego* kina, zaciera zatem artystyczne korzenie pierwowzoru. Przynależność do modelu dominującego kina dystrybutor zaznaczył akcentując nie tylko obecność gwiazd, ale i gatunkową przynależność filmu. „Amerykanizację" ostatecznie sygnalizują napisy końcowe. W wersji austriackiej film kończy stop-klatka ze zbliżeniem twarzy patrzącego prosto w kamerę – na widza – Paula. Staje się ona niepokojąco wyzywająca, niewygodna, „atakuje" odbiorcę, zmuszając go do refleksji. Dopiero po kilkunastu sekundach na białym tle przesuwają się skromne napisy końcowe. W wersji amerykańskiej zaraz po zatrzymaniu kamery na twarzy oprawcy wyświetlają się duże, krzykliwe napisy, łagodząc wydźwięk ostatniego kadru.

Istotniejsza jest jednak różnica wewnętrzna, aktualizująca się w umyśle widza. Nawet w ogólnej definicji odbioru zaznacza się kwestię kontekstu:

*Odbiór filmów (…) to doświadczenie obserwacji i słuchania fikcyjnych filmów fabularnych, połączony z psychologicznym i społecznym kontekstem, w którym zachodzi percepcja wzrokowa/słuchowa.*[47]

Jeszcze mocniej akcentowane zostaje to w filozofii powtórzenia, kiedy na przykład Deleuze pisze, że „powtórzenie to pod każdym względem transgresja."[48] Powtórzenie jest bowiem czymś więcej niż kopią czy imitacją, zmierzając do zlikwidowania śladu różnicy między sobą i oryginałem, a zarazem utożsamiając „inne". Zmiana kontekstu odkotwicza i wprawia w ruch znaczenia. Ich przemieszczenie możliwe jest właśnie za sprawą powtórzenia, które na piedestale stawia różnicę – niekoniecznie wynikającą z „fizycznych" transformacji, co właśnie z samego faktu powtórzenia. W Austrii – i generalnie w Europie – w odmienny sposób odczytywano status majątkowy i kulturowy postaci. Jak posiadanie własnej łodzi oraz okazałego domu letniskowego mniej raziło w Stanach Zjednoczonych – nawet jeśli nie zawsze w grę wchodziło faktyczne uprzywilejowanie ekonomiczne, a przyzwyczajenie do

[47] C. Plantinga, *Spectatorship*, [w:] P. Livingston, C. Plantinga (red.), *The Routledge companion to philosophy and film*, Routledge, London-New York 2009, s. 249.
[48] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 29.

konwencji „koloryzowania" rzeczywistości w filmach – tak z pewnością konsternację mógł budzić początkowy motyw zabawy w odgadywanie arii operowych.

Wagę kontekstu odzwierciedla jednak dopiero sposób recepcji. Już film z 1997 roku wprowadził pewne zamieszanie, ponieważ część austriackich krytyków i filmoznawców dopatrywała się w nim dekonstrukcji *Heimatfilm* oraz krytyki burżuazji[49], co było uzasadnione o tyle, że Haneke we wcześniejszych dziełach szczególnie zjadliwie opisywał tę klasę społeczną. Ważny jest fakt, że do bardziej twórczej, „osobistej" interpretacji *Funny Games* sprowokowano odbiorców z kraju powstania filmu. Naturalny zatem wydawał się transfer dzieła na grunt amerykański, choć zdawało się to sprzeczne z zasadami niepisanego kodeksu kina autorskiego. Film z 2007 roku odniósł połowiczny sukces – nie tylko komercyjny, ale i interwencyjny. Amerykańska publiczność nie potrafiła oderwać się od przyzwyczajeń gatunkowych – powracały zarzuty „dziwnego scenariusza", „niewiarygodnej fabuły", „bezcelowego thrillera", „przewidywalności", „braku akcji" i „nieukazywania przemocy".[50] Widownia nie odbiła się od swoich przyzwyczajeń, nie zauważała często subwersywności przekazu i oceniała film – niezależnie od tego, czy pozytywnie, czy negatywnie – w kryteriach potencjalnego nowatorstwa gatunkowego. *Funny Games U.S.* zatem nie tylko był dystrybuowany, ale i odbierany jako film komercyjny. Jednak o porażce można mówić tylko wtedy, kiedy założy się masowe oddziaływanie filmu – niewątpliwie pedagogiczne predylekcje Hanekego nie spotkały się z satysfakcją, zwłaszcza że jego intencja była nierzadko przeinaczana. Film „broni się" jednak w wymiarze artystycznym – nie na poziomie wartości estetycznej, a swoistego performance'u czy dzieła wirtualnego.

Haneke nie osiąga poprzez rekontekstualizację wyłącznie wzmocnienia przekazu, nie sygnalizuje trwałości pewnych zainteresowań – jak chciałby Grundmann[51]– a przynajmniej nie jest to jedyny cel. Umberto Eco, w *Nieobecnej strukturze* utożsamiający powtórzenie z redundancją, uznaje, że z nadmiaru rodzi się zdublowanie treści, zabezpieczające przekaz.[52] Jednak dokonanie Hanekego zaprzecza wszelkiej statyczności i zamknięciu, choć sugerowałby je być może pietyzm – nieinteresujący czy wręcz nudny przy powierzchownym oglądzie – odtworzenia kadrów czy diegezy. Taką strategię wcześniej zaprezentował Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota"*, w której fikcyjny pisarz

[49] Zob. R. Koehler, dz. cyt., s. 56.
[50] Uwagi zaczerpnięte z zakładki User Reviews na stronie filmu na imdb.com – http://www.imdb.com/title/tt0808279/reviews?ref_=tt_urv [dostęp: 27.03.2014].
[51] Zob. R. Grundmann, dz. cyt., s. 14.
[52] Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 40.

stworzył – co istotne – na nowo dzieło Cervantesa, przy czym nie zmienił w nim ani jednej litery[53]. Sekret leży właśnie w powtórzeniu, które może urastać do rangi może nie dzieła, a wydarzenia artystycznego. Powstaje obiekt wirtualny, idea konkretyzuje się w umyśle odbiorcy i nabiera dynamizmu. Deleuze w swojej książce cytuje słowa Davida Hume'a:

*Powtórzenie nie zmienia niczego w powtarzanym przedmiocie, lecz zmienia coś w kontemplującym je umyśle.*[54]

Tym samym „duplikat" przestaje być nudny – katalizuje ruch myśli, aktywizuje i upłynnia pojęcie sztuki zaangażowanej czy sztuki w ogóle. Każe również zreinterpretować pojęcie *remake'u* – u Hanekego obsesyjnie powraca wątek winy osobistej i narodowej oraz pamięci o niej[55]. *Lemingi*, *Wideo Benny'ego*, *Ukryte*, 2005 czy *Biała wstążka* (2009) to właściwie przenoszone do innego kontekstu filmy na ten sam temat. Jednak w nich różnica staje się obrazowa, nazwanie tych filmów *remake'ami* jest bardziej konceptem teoretycznym niż daniem świadectwa o faktycznym powtórzeniu – w rozumieniu Deleuze'a. Różnica jest konkretna, namacalna – nie potrzebuje planu wirtualnego. Nie zmienia to faktu, że Haneke próbuje nakłonić widza do stworzenia własnego, potencjalnego *remake'u* własnych grzechów, zamiecionych pod dywan historii. Jak pisał Kierkegaard, „tylko odwaga pragnie powtórzenia"[56] – powtórzenie staje się zadaniem moralisty.

## 2.3. Dehumanizująca rutyna

Pierwszy kinowy film Michaela Hanekego – *Siódmy kontynent* (1989) – ukazywał pełną automatyzację codziennych czynności – pozbawione sfery duchowej życie burżuazyjnej rodziny zamieniło się w nie tyle biologiczną, co wręcz nieludzką egzystencję. Wątek ten przewija się w różnych odsłonach *slow cinema*, które to filmy w różnym stopniu starają się ująć kondycję obrazowanych bohaterów. Zwykle jednak opisuje się rutynę nie wyższej klasy średniej – jak w przypadku Hanekego – a klas niższych, których emocjonalne wydrążenie nie

[53] Tomasz Załuski przywołuje interpretację Arthura Danto, który uważa, że opowiadanie Borgesa wprowadza kontekst jako czynnik różnicujący: „Kontekst nie pozostaje *po prostu* na zewnątrz >>samego<< dzieła. (…) Nie będąc po prostu dziełem, nie wchodząc całkowicie w obręb jego istoty, kontekst, element zewnętrzny, penetruje wewnętrzną istotę dzieła. Jest on zatem zarazem zewnętrzny, *oddzielony* od dzieła swą heterogenicznością, ale i konstytutywny dla jego istoty" (T. Załuski, dz. cyt., s. 175). Drugie dzieło nie tylko jest inne, ale i bogatsze, ponieważ dochodzi do transfiguracji, która „jest powtórzeniem zwykłej rzeczy, zmieniającym tę ostatnią w znak, w reprezentację znaczenia" (tamże, s. 182).
[54] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 117.
[55] Zob. R. Syska, *Michael Haneke – okrutny moralista*, „Kino" 2009, nr 11.
[56] S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 18.

stanowi pokłosia ubóstwa duchowego, a przynajmniej nie tylko. W filmach takich jak *Krew*, *Parque vía* czy *Jelena* obecne są elementy krytyki społecznej, zwykle antykapitalistycznej, czasami w duchu lewicowym. Jednak codzienność służy przede wszystkim za „tło egzystencjalne”[57], które wchłania nas i niszczy na skutek ciągle powtarzanych, pozbawionych znaczenia czynności: „Szczególnie narażone na podskórne działanie codzienności są uczucia. Codzienność potrafi zdziesiątkować je bezgłośnie”[58]. Stąd mało efektowny opis mało efektownych żywotów.

Przemysław Czapliński – w kontekście literackim – powiązał nudę ze współczesnymi tęsknotami. Jedną z nich jest tęsknota za pełną autonomią czy wolnością[59], która związana jest ze zniknięciem centrum orientującego. Nazywa to zjawisko nudą niekonieczności, w której wszelkie dane i zdarzenia mają charakter „ostentacyjnie niepotrzebnej, a przez to absurdalnej dokładności”[60]. Życie zamienia się w pustą formę pozbawioną jakiejkolwiek treści:

*Dlatego ich* [bohaterów – M.S.] *życie jest okrutnym cyklem biologicznym toczącym się wokół pustki. Porządek przemijania jako jedyny niesie w sobie konieczność (ale i przemoc), reszta zaś, czyli życie pomiędzy narodzinami i śmiercią, to domena nieistotności.*[61]

Słowa te doskonale oddają istotę egzystencji postaci zasiedlających filmowe uniwersa Escalantego czy Rivero, pogrążonych w marazmie, niepotrafiących i może nawet niechcących przełamać rutyny.

### 2.3.1. *Krew* i *Jelena*. Determinizm biologiczny czy społeczny?

Amat Escalante w *Krwi*, swoim debiucie pełnometrażowym, przedstawił życie Diego, które wypadło z ustalonego rytmu po spotkaniu się z córką z pierwszego małżeństwa. Mężczyzna pracuje w muzeum, wykonując jedną z najmniej wymagających i najnudniejszych prac jakie można sobie wyobrazić – liczy odwiedzających. Zawód, który nie wymaga żadnych zdolności czy zaangażowania, jest monotonny i wydaje się uzupełniać rutynę życia prywatnego. Bowiem czas wolny Diego i jego nowej żony można opisywać w kategoriach

[57] J. Brach-Czaina, *Krzątactwo*, [w:] *Szczeliny istnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 55.
[58] Tamże, s. 62.
[59] Zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 245.
[60] Tamże, s. 261.
[61] Tamże, s. 262.

atawistycznych. Główną rozrywką jest oglądanie telewizji czy raczej wpatrywanie się w ekran, bowiem bohaterowie podobnie apatycznie reagują na teleturnieje i informacje o puczu wojskowym Augusto Pinocheta, kiedy ukazywane są obnażone zwłoki. Trudno otrząsnąć się z wrażenia letargu, w jakim tkwią postaci. Kiedy nie odpoczywają na kanapie, zaspokajają podstawowe potrzeby biologiczne: śpią, jedzą i uprawiają seks. Wszystko wygląda niezbyt estetycznie, czasami wręcz groteskowo, ale na ogół po prostu uderza smutek tego życia. Zaborcza Blanca traktuje pożądanie – wyzbyty erotycznego napięcia czysty popęd – jako sposób przywiązania do siebie męża. Kiedy pojawia się jego córka, nie tylko odmawia przyjęcia jej do siebie, ale reaguje w jedyny znany przez siebie sposób – kładąc się naprzeciw stojącego Diega z rozłożonymi nogami. W świecie małżeństwa nie pada wiele słów, zwykle trwają w milczeniu, nie mając nic sobie do powiedzenia – komunikują się wyłącznie za pomocą biologii, która w ich przypadku przyjmuje formę groteskowej rutyny. Dni i czynności można odliczać niczym odwiedzających muzeum, w którym pracuje mężczyzna.

Córka potrzebuje kontaktu z ojcem i jego wsparcia – Diego nie wywiązuje się z tych obowiązków, więc kiedy idzie odwiedzić dziewczynę w hotelu, znajduje ją martwą. Robi to, co codziennie, czyli przed wyjściem do pracy wyrzuca śmieci, jedyne ślady życia, jakie pozostawiają razem z żoną. Zawija zwłoki w folię i wywozi je na wysypisko odpadów. W czasie trwania sprofanowanej ceremonii Diego nie przejawia żadnych emocji, jednak śmierć wydaje się mieć właściwości transgresyjne – po porzuceniu ciała Diego nie wraca do samochodu, przynajmniej nie od razu. Idzie przed siebie, mija ludzi, na których nie zwraca uwagi w końcu dociera do jabłoni, ale drogę zagradza mu mały staw. I wtedy – przy zachowaniu realistycznego sposobu obrazowania – Diego przechodzi po tafli wody. Jednak kiedy zrywa owoc i chce wrócić, cud się nie powtarza. Czy gest zerwania jabłka ma biblijne konotacje i wiąże się z uzyskaniem świadomości? Czy raczej podkreśla, że katharsis było złudne? Druga opcja jest bardziej prawdopodobna i zyskuje uzasadnienie w świecie przedstawionym. Bohater żyje bowiem w posttranscendentnym świecie, nie wykorzystał szansy „pójścia dalej", nie wykonał gestu przekroczenia i zawracając, uczynił gest – pozostając przy biblijnej symbolice – żony Lota. Obrócił się w stronę świata wyjałowionego z duchowości, więc skazał się na dzielenie jego losu – pustki egzystencjalnej.

Z podobną sytuacją, choć w całkowicie innym kontekście, za pomocą zupełnie odmiennej poetyki i niepodobnej fabuły, biologicznej deprywacji życia spotkać się można w *Jelenie*. Andriej Zwiagincew opowiedział o moralnej apokalipsie tytułowej bohaterki, która broniąc swojego syna i wnuków, decyduje się zabić majętnego męża. Syn Jeleny prowadzi

całkowicie pasożytniczy tryb życia, żerując na matczynej miłości. Kiedy w ostatnich scenach „barbarzyńcy" zajmują dom niedawno zmarłego, przypominają stado drapieżników, które zagarniają i bezczeszczą czy wręcz gwałcą przestrzeń należącą jeszcze niedawno do Wołodii. Jelena zajmuje ambiwalentną pozycję, jednak jej gest obrony „młodych" wywodzi się z prostych atawizmów. Bohaterowie żyją – ponownie – w zdesakralizowanym świecie, gdzie cerkiew przypomina muzeum, a modlitwy są pewnym gestem społecznej kurtuazji. Postmetafizyczna rzeczywistość deprecjonuje człowieczeństwo – codzienna egzystencja sprowadzona zostaje do walki o przetrwanie, do prostego darwinizmu społecznego.

Właśnie w kontekście filmu Zwiagincewa silnie wybrzmiewa krytyka determinizmu społecznego, choć wyczuwalna była już w *Krwi* – Escalante sportretował życie niższych klas społecznych na tle anihilującego jednostkowość miasta, jednak wątek ten wzmocniony zostanie w kolejnych filmach, *Los bastardos* (2008) i *Helim*, które pozwalają dostrzec zainteresowania meksykańskiego reżysera[62]. W *Jelenie* wyraźny jest podział na dwie przestrzenie – charakteryzowane statusem ekonomicznym mieszkańców. Pieniądze lub ich brak uniemożliwiają porozumienie między członkami jednego społeczeństwa – komunikacja staje się niemożliwa także na poziomie relacji rodzinnych, które przypominają raczej pewien rodzaj transakcji. Małżeństwo Jeleny i Wołodii jawi się jako efekt obustronnego wyrachowania, kobieta zyskuje stabilność materialną, mężczyzna – gospodynię domową i obiekt do zaspokajania potrzeb seksualnych. Kontakt z dziećmi z pierwszych małżeństw obojga bohaterów utrzymywany jest również dzięki regularnej pomocy finansowej ze strony rodziców. Choć krytykę zaskoczyła zmiana scenerii przez Zwiagincewa – który odszedł od wiejskich pejzaży, którymi zasłynął w *Powrocie* (2003) i *Wygnaniu* (2007) – miasto jest doskonałą przestrzenią do przeprowadzenia diagnozy współczesności oraz kondycji moralnej człowieka. W swojej rutynowej egzystencji, w serii zdegradowanych rytuałów i pustych gestów zapomina o refleksji etycznej i o wartości, jaką jest ludzkie życie.

### 2.3.2. *Cień* i *Parque vía* – bunt-wyzwolenie i bunt-więzienie

W miejskiej przestrzeni umieszczona zostaje akcja dwóch filmów latynoamerykańskich – meksykańskiego *Parque vía* i argentyńskiego *Cienia* (2006). Podobna jest również sytuacja wyjściowa obu tych dzieł, w których mężczyzna zatrudniony jest przez

[62] Zresztą Escalante w późniejszych filmach wciąż z pietyzmem tworzy sceny codziennej rutyny – wystarczy przypomnieć sobie scenę przygotowywania, a potem spożywania posiłku w *Los bastardos* lub jazdę rowerem do pracy tytułowego *Heliego*.

o wiele zamożniejszą osobę, służy jej wiernie i nie bacząc na poniżenie z tego wynikające, serwilizm tłumacząc sobie prawdopodobnie gorszym usytuowaniem społecznym. W filmie Enrique Rivero bohater pilnuje domu zamożnej kobiety – mieszka w nim sam, zajmując się pracami konserwatorskimi i zwykłym sprzątaniem, nawet gdy przyjmuje kobietę, nie godzi się na uprawianie seksu poza ciasną służbówką. Z kolei dzieło Rodrigo Moreno opowiada o ochroniarzu, krok w krok podążającym za senatorem, który traktuje go z wyższością – Rubén poniżenia dnia pracy wyładowuje na swoim najbliższym otoczeniu. W obu filmach podobny jest również punkt kulminacyjnym – o którym trudno mówić w przypadku tak monotonnych filmów – czyli zabicie swoich pracodawców.

Beto zamieszkujący dom przy tytułowej Parque vía właściwie żyje jak w więzieniu. Co prawda zgodził się na nie dobrowolnie, jednak spowodowane było to utratą żony i sytuacją materialną bohatera. Od lat zamknięty jest w ponurym domostwie, przyjmując co jakiś czas ludzi zainteresowanych kupnem, swoją kochankę i bogatą właścicielkę domu, która budynkiem zainteresowana jest bardziej niż zamieszkującym go człowiekiem. Beto prowadzi życie „skurczone", przemyka się po domu jak służący w pobliżu pracodawcy – nawet w samotności zdaje się dostrzegać cień Señory. Nie ma ona nawet imienia. Ukazywana jest przez Rivero jako reprezentantka – a może już relikt – klasy uprzywilejowanej, wiodącej puste, choć łatwe i przyjemne życie. Nie byłoby w tym nic nagannego, gdyby nie fakt społecznego i czysto ludzkiego zobojętnienia. Kobieta zamienia Beto w więźnia – nawet bez nadzoru co dzień powtarza te same czynności i nie wychodzi poza teren posesji. Co więcej, zdaje się stopniowo zapadać na ciężką agorafobię. Kiedy mężczyzna zostaje zabrany przez swoją pracodawczynię – czy właścicielkę wręcz – do supermarketu, dostaje napadu paniki i w końcu traci przytomność. Silnie akcentowana krytyka lewicowa powoduje, że finał filmu wydaje się naturalnym rezultatem sytuacji Beto, a szerzej – sytuacji społecznej. Kiedy kobieta sprzedaje w końcu dom, bohater nie tylko nie cieszy się odzyskaną wolnością, ale przeraża go sama myśl o powrocie do rzeczywistości, od której oderwało go wieloletnie zamknięcie. Dlatego zabija kobietę, dziękując potem za odwagę Bogu, i trafia do więzienia, gdzie wciąż odwiedza go kochanka, nadal jest zamknięty i nie musi borykać się z wolnością samostanowienia.[63]

Bunt w *Parque vía* okazuje się zatem buntem pozornym, potęgującym psychiczne zniewolenie bohatera. W *Cieniu* akcenty rozłożone są w odmienny sposób. Rubén sprawia

[63] Podobny wydźwięk ma film Lisandro Alonso *La Libertad* (2001), lecz tam zniewolenie psychiczne postaci ukazane zostaje za pomocą odmiennych środków wyrazu.

wrażenie dumnego z wykonywanego zajęcia – ochrania senatora, więc jest blisko osoby sprawującej władzę. Jednak jego pracodawca pod pozorami przyjaźni poniża mężczyznę, nabijając się z jego pasji. Poza tym nie jest w ogóle zainteresowany swoim pracownikiem, potęgując wrażenie protekcjonalnego traktowania. Rubén wyładowuje frustracje na swoim otoczeniu – zwłaszcza że przypatrywanie się senatorowi utwierdza w nim przekonanie o tym, że jego życie jest gorsze, na niższym poziomie. Zaczyna wstydzić się za swoją rodzinę, reaguje coraz bardziej agresywnie. Tożsamość mężczyzny stopniowo ulega zatarciu, gdyż żyje cały czas w cieniu swojego pracodawcy – codzienna rutyna senatora siłą rzeczy staje się jego udziałem, własne pragnienia schodzą na drugi plan i właściwie to samo można powiedzieć o życiu osobistym. W rozpaczliwej próbie uratowania tej resztki osobowości, której nie zatarła obecność drugiego człowieka i niskie poczucie własnej wartości, Rubén zabija senatora w czasie snu. Następnie jedzie nad morze – realizując swoje pragnienie, które nie mogło zostać zrealizowane, gdy wiódł podrzędne, podporządkowane innemu człowiekowi życie. Fizyczna utrata wolności, która niechybnie będzie karą za popełnione morderstwo, jest ceną, jaką bohater jest gotów zapłacić za uratowanie wolności psychicznej, zagrożonej równocześnie przez swą pozycję w życiu zawodowym, jak i prywatnym, wypełnionym bezcelowymi czynnościami, które nie przynoszą satysfakcji.

Jakkolwiek bohaterowie filmów Rivero i Moreno kierowani są innymi pobudkami, ich działanie zdeterminowane jest przez klasowość społeczną. Można tropić w obu dziełach krytyki z ducha lewicowej czy wręcz marksistowskiej, jednak określenie światopoglądu reżyserów nie wpływa na prosty fakt, że przeświadczeni są o fasadowości wolności w świecie współczesnym. Automatycznie wykonywane czynności, powtarzane codziennie, prowadzą do mechanizacji czy wręcz dehumanizacji życia jednostek, a nawet całych grup społecznych. Jednakże bunt niekoniecznie musi prowadzić do wyzwolenia – czasami nawet ta umiejętność czy możliwość odebrana jest jednostce, co starała się ukazać Enrique Rivero w *Parque vía*. Rodrigo Moreno bardziej wierzy w człowieka i jego umiłowanie wolności, choć może brzmieć to paradoksalnie w świetle przestępstwa, którego dopuścił się bohater *Cienia*. W każdym razie zastanawiające, a może i niepokojące jest, że we wszystkich przytoczonych filmach – także w *Jelenie* i we *Krwi* – powtarzane co dzień rutynowe czynności zamieniają człowieka w automat, dla którego śmierć i życie człowieka przestaje się liczyć lub nabiera wartości relewantnej, choć zazwyczaj była absolutyzowana. Jedynym wyjściem wydostania się z pętli powtórzeń, w których zatracają się bohaterowie, staje się najbardziej transgresyjny

gest, jaki można sobie wyobrazić. Nie inaczej dzieje się w klasycznym już arcydziele Chantal Akerman o samotnej matce z Brukseli.

### 2.3.3. Kryzys feministyczny – *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela*

*Spadającą z ziemniaka obierkę można chyba uznać za koncentrat codzienności. Jak jeden dzień. Jest to zdarzenie drobne, należy do porządku egzystencjalnego i nie objawia sensu. Może go nie ma*[64]

- tak Jolanta Brach-Czaina ze zwykłego ziemniaka tworzy synekdochę codzienności. A może nie jest to zwykłe warzywo? Często jest podstawą diety, więc każdego dnia żmudnie powtarza się proces mycia, obierania, gotowania, jedzenia. Wykonywana automatycznie czynność traci jednak swój sens, izolowana zostaje od swojego znaczenia – powtarzana bezrefleksyjnie zaczyna dominować nad człowiekiem, który tę czynność wykonuje. Nic dziwnego, że kiedy zdarzy się coś niespodziewanego, burzącego rytm, incydent może urosnąć do rangi katastrofy. Tak jak w przypadku przypalonych kartofli Jeanne Dielman.

Film Chantal Akerman – *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* – stanowi dzieło wcześniejsze od większości opisywanych w tej rozprawie, jednak ośmielam się go zawrzeć ze względu na jego ogromne znaczenie. Często opisywany bywa jako paradygmatyczny dla kina feministycznego czy antyiluzjonistycznego, wyrasta z tradycji strukturalistycznej – zwłaszcza spod znaku Snowa, ale dostrzegalny jest też wpływ *tableaux* Warhola – oraz z dziedzictwa kina modernistycznego[65], ale wcześniejszy podrozdział pokazuje, że jego wpływ na kinematografię był szerszy. Autorka *Tam* wskazała drogę twórczego przetworzenia tematu nudy dwojakiego rodzaju – nudy powtórzeń i nudy zatrzymanego czasu. Podważając podstawową ekonomię narracji przez stosowanie redundancji i repetycji, przez ustatycznienie kamery oraz wydłużenie czasu zarówno ujęć, jak i całego filmu, udało się jej dokonać transgresji od nudy do iście gatunkowego napięcia, od minimalistycznego hiperrealizmu do krytyki ideologii, od przyswojenia klasycznych reguł filmowych do rozsadzenia ich na drodze amplifikacji.

[64] J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 59.
[65] Rafał Syska pisze o Akerman jako o depozytariuszce modernizmu, łączącej heterogeniczny nurt z jego współczesnym spadkobiercą – tj. z neomodernizmem filmowym. O *Jeanne Dielman* pisze: „Akerman nie jest odległa od behawioralnego opisu Bressona, ale w technikach inscenizacyjnych zachowuje Antonioniowski dystans do postaci" (R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 110).

Film trwa 201 minut, lecz fabuła jest wątła w kategoriach hollywoodzkich. *Jeanne Dielman* to opowieść o trzech dniach z życia mieszkanki Brukseli. Prowadzi rutynowe życie, codziennie budząc syna, zajmując się domem, przygotowując obiad, robiąc zakupy, opiekując się dzieckiem sąsiadów i przyjmując klientów – ponieważ Jeanne dorabia jako prostytutka. Wydarzenia powtarzają się codziennie, wykonywane z automatyczną precyzją kobiety, która wzorcowo zdaje się wpisywać w rolę gospodyni i nawet burzącą ten wizerunek profesję zostawia za zamkniętymi drzwiami i włącza w zwyczajowy rytm obowiązków domowych. Jednak mechanizm zaczyna się psuć, Jeanne przestaje kontrolować oswojoną do tej pory przestrzeń, a w końcu – mimo że „Zakupy (…) są jedyną formą chciwości i agresji dozwoloną dla kobiet”[66] – gdy przychodzi do niej klient, dokonuje morderstwa. Czy rzeczywistego? Prawdopodobnie nie. Film kończy ujęcie Jeanne, która siedzi w ciemnym pokoju, a apatyczny bezruch wypiera niedawny „instynkt krzątaczy”[67].

W interpretacji filmu Akerman ponownie pomaga Jolanta Brach-Czaina, która ukuła pojęcie krzątactwa:

*stanowi* [ono] *dynamiczny fundament codzienności. (…) bezczynność rozrywa doświadczenie codzienne, wyszarpuje w nim puste miejsca, grozi zagubieniem w nieistnieniu. (…) Krzątactwo utrzymuje codzienność w niepewnym punkcie napięcia między istnieniem a nicością.*[68]

Codziennie powtarzane gesty mają wątpliwe znaczenie, jednak stanowią fasadę przysłaniającą pustkę i absurdalność egzystencji pozbawionej większego sensu. Stąd monotonna konstrukcja izokolonu oraz wymagający od widza większej uwagi metraż filmu i homogeniczna estetyka zastosowane zostały w celu ukazania iluzji równowagi. Kiedy jeden tryb w mechanizmie zaczyna szwankować, kiedy demiurg nie tyle uświadamia sobie utratę kontroli, co fakt, że nigdy jej nie posiadał – czy nie tak funkcjonują mechanizmy ideologii? – implozja następuje z nieuniknionością przewracających się nawzajem kostek domina.

Akerman z maestrią unika jednak sentymentalizmu, „unieważnia romantyczne konotacje przez nadanie temu, co zwyczajne, właściwego – dużego – ciężaru”[69] poprzez stosowanie hipertroficznej wręcz opisowości. Nie można mówić jednak o obiektywnej

[66] K. Jesella, *How is feminism like shopping? The politics of boredom in Karen Finley's „The Jackie Look”*, „Women & Performance: a journal of feminist theory” 2010, vol. 20, nr 2, s. 214.
[67] J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 74.
[68] Tamże, s. 73-74.
[69] I. Margulies, dz. cyt., s. 23.

reprezentacji, ponieważ film posiada krytyczny rezonans. Dzieje się tak ponieważ nadreprezentacji domowej rutyny towarzyszy rygoryzm stylu – forma poddana zostaje takim samym samoograniczeniom jak poddane represji życie głównej bohaterki. Akerman wydłuża ujęcia, prezentuje nieinteresujące czynności[70] od początku do końca, ogranicza rolę montażu, rezygnuje z przeciwujęć, zrównuje ważne i nieistotne wydarzenia (przyjmowanie klientów włączone jest naturalnie w ciąg innych obowiązków i wykonywane beznamiętnie) – taka intensywna reprezentacja sugeruje niekończącą się powtarzalność czynności. Koncentracja na warstwie referencyjnej przyczynia się do defamiliaryzacji[71]. Przez dosłowność opisu i zastosowanie „estetyki homogeniczności"[72] - związanej m.in. z frontalnością, redundancjami, jednolitością tła, linearnością, akumulacją repetycji – podkreślona zostaje powierzchniowość tego opisu. Jak w dziełach artystów hiperrealistycznych, chociażby Duane'a Hansona, szczegółowość staje się tak naprawdę redukcją jakiejś postaci do powłoki czy maski. Akerman podkreśla niekończące się dzianie „tego samego", amplifikuje sposoby realistycznej reprezentacji, żeby dokonać transgresji.

Ze względu na swą subwersywność film ten został przywłaszczony przez feministki i choć Akerman unikała takiej klasyfikacji, a Ivone Margulies podważała możliwość łatwej transpozycji teorii feministycznych, wydaje się, że wiele czynników sprzyja takiej interpretacji. Jeanne prezentowana jest głównie w przestrzeni domowej, zwłaszcza w kuchni, która arbitralnie – patriarchalnie – została określona domeną kobiet. Poza tym bohaterka ma podwójną tożsamość, pełni rolę zarówno gospodyni oraz matki, jak i prostytutki, łącząc ze sobą dwa odmienne porządki stereotypowych ról żeńskich. Przez to sprawia wrażenie ostentacyjnie wręcz wprowadzonego zamienienia jej w konstrukt służący krytyce z ducha feminizmu, zwłaszcza że Jeanne – mimo własnych idiosynkrazji i kompulsywności niektórych zachowań – jest poddana typizacji, funkcjonuje jako ogólny wizerunek, reprezentantka zbiorowej tożsamości czy może raczej losu kobiet. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w rolę wcieliła się Delphine Seyrig, która nadała swojej postaci walor „obcej obecności"[73], wprowadzając dystans, a zarazem umożliwiając intensywne zaistnienie Dielman. Dzieło oscyluje na granicy między konkretem a abstrakcją, między „nagą" reprezentacją a retorycznością, między tym, co banalne, a tym, co ideologiczne. W końcu

[70] To, co zwykle jest pomijane, a co Ivone Margulies nazywa „images between images" (tamże, s. 4), czyli – dosłownie – „obrazami między obrazami", ale sformułowanie nawiązuje do związku frazeologicznego „reading between the lines", czyli do „czytania między wierszami".
[71] Zob. tamże, s. 10.
[72] Zob. tamże, s. 56.
[73] Tamże, s. 145.

morderstwo, którego dokonuje Jeanne – i przeżycie orgazmu na chwilę przed – to kolejny motyw feministycznego imaginarium, w którym dochodzi nie tyle może nawet do zemsty na mężczyznach, co do uświadomienia sobie swojej sytuacji, potrzeb i braku autonomii.

O podskórnym napięciu widz przekonuje się, kiedy nagle psuje się swoisty algorytm postępowania Jeanne. „Powtarzalność (…) kreuje pragmatyczną amnezję – brak osobiste i historycznej świadomości jest potrzebny, żeby kobieta mogła funkcjonować. Jedyny sposób, żeby kontynuować powtarzanie, to zapomnienie”[74]. Nagle bohaterka – a wcześniej jeszcze widz – dostrzega szwy w świecie wypełnionym przez precyzyjnie wykonywane czynności. Towarzyszy temu zaburzenie dotychczasowego stylu, uzmysławiające arbitralność wcześniejszych ustawień – Akerman dokonuje cięć montażowych, zanim bohaterka zdąży wyjść z kadru czy skończyć wykonywaną czynność, oraz wkracza z kamerą do sypialni, kiedy Jeanne przyjmuje klienta. Może być to też dowód na subiektywizację sceny zabójstwa, które zdaje się niczym nieuzasadnione, nabierając waloru wydarzenia symbolicznego. To Jeanne odkrywa swoją wewnętrzną martwotę – stłamszona psychika i wewnętrzna pustka były przysłaniane krzątactwem. Ale dostrzeżenie zmian wymagało cierpliwości i uwagi, śledzenia drobnych zmian i rys na powierzchni, ujawniających stan kryzysu, ale zarazem burzących klasyczny voyeuryzm. Zawieszone spojrzenie kamery nie jest narzędziem skopofilii, a przywraca postaci autonomię – odebraną jej przez system patriarchalny zarówno w diegezie, jak i w klasycznych sposobach prezentacji kobiet w kinie.

Milczenie lub ostentacyjnie fatyczne, trywialne dialogi są kolejnym poziomem ukazania represji kobiet, skazanych na ciszę. Zamknięte w przestrzeni domu skazane są na nudę przez niemożność autoekspresji i samorealizacji. W większości analiz filmu Akerman, które podkreślają interpretację feministyczną, brakuje kontekstu literackiego. Bo choć Margulies wskazuje, że Akerman ma „świadomość samotności kobiecej codzienności”[75], zapomina o całej tradycji ukazywania „feministycznej” nudy w sztuce[76], a przede wszystkim w literaturze właśnie. Kazimiera Szczuka określiła to zjawisko – będące rezultatem społecznych przymusów narzucanych kobietom – mianem „nudy buduaru”[77], lecz idąca za tym terminem konotacja z klasami wyższymi, klasami „próżniaczymi”, jest ograniczająca

[74] Tamże, s. 141.
[75] Tamże, s. 41.
[76] Jesella wskazuje, że nuda tocząca kobiety, ale również zanudzanie widza, stało się jedną z krytycznych strategii performerek-feministek (Faith Wilding czy Yayoi Kusama). Podkreślały one powtarzalność, niezmienność, trwanie, „niedzianie się” – *status quo* życia kobiet, wywołane presją genderową (Zob. K. Jesella, dz. cyt., s. 214).
[77] Zob. K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), dz. cyt.

zasięg problemu, który często pojawiał się w literaturze wiktoriańskiej, ale szczególną formę przyjął na przełomie XIX i XX wieku. Nuda wynikała z sytuacji kobiet, z ich uzależnienia od mężczyzn, ograniczenia aktywności w sferze publicznej, a nawet prywatnej, wymuszonej pasywności, braku decyzyjności, niemożności realizacji swoich pragnień – z systemowej depersonalizacji kobiet.

Genderowo przypisana kobietom nuda znajdowała swoje odzwierciedlenie w narracji, co rzutuje także na formę filmu Akerman, jednak znużenie jako konstrukt literacki nie było traktowane jako coś negatywnego i niekonstruktywnego. Maynard uważa, że nuda i narracja nie tylko nie są sobie przeciwstawne, ale żyją ze sobą w symbiozie[78]. Zwłaszcza pisarki modernistyczne rozwinęły sposób mówienia o codzienności kobiety za pomocą redukcji punktów zwrotnych i kulminacyjnych, wychłodzeniem emocjonalności opisu, podkreślaniem monotonii i pustki. Allison Pease ukuła pojęcie „Wydrążonych"[79], podkreślając, że pisarki modernistyczne i feministki z tamtego okresu uświadomiły sobie, że kobiece znudzenie i wiążące się z nim poczucie pustych, bezwartościowych doświadczeń jest zjawiskiem nie jednostkowym, a intersubiektywnym[80]. Teoretyczka w swoim eseju poświęconym prozie May Sinclair pokazuje, że kobiety tamtego okresu skazane były izolację od własnych pragnień, stosując się do wskazań swego rodzaju cenzury czy autocenzury, który badaczka porównuje do „anoreksji", niemożliwego do zaspokojenia „mentalnego głodu"[81]. I dlatego choć możliwa jest sublimacja tego doświadczenia, które może prowadzić do samowiedzy, w większości przypadków nie można mówić nawet o takim wewnętrznym wyzwoleniu. Akerman pozostawia otwarte zakończenie – choć finał wydaje się pesymistyczny i pełen bolesnej goryczy, może jest to konieczny warunek, żeby Jeanne poddała swoje życie refleksji.

***

Powyższe przykłady pokazują, że powtórzenie – przez swój walor retoryczny – staje się nie tylko narzędziem dialogicznym, ale wręcz polemicznym czy krytycznym. Wyraża zaangażowanie twórców filmowych w zagadnienia związane ze sztuką i z jej recepcją, ale

[78] Zob. L. A. Maynard, *Beautiful Boredom: Idleness and Feminine Self-Realization in the Victorian Novel*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson 2009, s. 11.
[79] A. Pease, *Modernism, Feminism, and the Culture of Boredom*, Cambridge University Press, New York 2012, s. 8. Pease używa terminu „Hollow Women", czyli dosłownie „Puste kobiety" czy „Wydrążone kobiety", ale termin w sposób jawny nawiązuje do sławnego wiersza T. S. Eliota, *Wydrążeni*, więc pozostawiam tłumaczenie zgodne z polską translacją tego utworu.
[80] Takiego uogólnienia brakuje właśnie w kanonicznym obrazie znudzonej kobiety – czyli w *Pani Bovary* Flauberta.
[81] A. Pease, *May Sinclair, Feminism, and Boredom: „A Dying to Live"*, „English Literature in Transition, 1880-1920" 2006, vol. 49, nr 2., s. 181.



2985777917(49)

także z rzeczywistością. Nie tylko starają się przedstawić palące problemy współczesności, ale także starają się dostarczyć ciemiężonym ofiarom codziennej rutyny możliwości katharsis[82] czy wręcz pewnego rodzaju terapeutycznej psychodramy. Obrazują często znudzenie lub nieinteresujące sytuacje fabularne, jednak wykorzystują nudę powtórzeń, nudę powielanych konstrukcji i niewielkich – ale znaczących – różnic, żeby nadać swoim dziełom wartości wywrotowej, subwersywnej. Redefiniują pojęcie ekscesu, odbierając mu intensywność i frenezję, a w niekonwencjonalnej formie, niebojącej się redukcji widowiskowości, odbija się ich podejście etyczne. Przemysław Śliwiński stwierdził, że artystę powinna cechować zażyłość z nudą, którą opisywał jako:

*mistyczkę pogrążoną w kontemplacji wydrążenia duchowej przestrzeni. Nuda to aura przypominająca miary i porządki, które albo należą do przeszłości historycznej, albo do historii pewnego mitu stawiającego człowieka w obliczu Boga, wobec Piękna i Prawdy, wobec samego siebie wreszcie. Nuda wierności tej pustce, która naprawdę okazuje się tylko miejscem wygnania, ale i miejscem opuszczonym, jest więc pewnego rodzaju ceną, którą zmuszony jest zapłacić poeta za przywilej i ciężar bycia moralistą.*[83]

Przedstawianie nudy codzienności to próba zanurzenia się w nieatrakcyjność życia, jakie wiedzie znaczna część społeczeństwa, czekająca bezskutecznie na odmianę losu i na „wydarzenia". Nadaje to samej formie filmowej wymiaru krytycznego. Powtórzenie pomaga bowiem śledzić ruch myśli, pewne wewnętrzne zmiany – lub właśnie niemożliwość jakiejkolwiek transformacji. Filmy Amata Escalante czy Rodrigo Moreno w dotkliwy sposób uświadamiają wydrążenie duchowej przestrzeni, gdzie żadna czynność nie ma już znaczenia ani rangi.

[82] Zob. C. Aguilar, *Interview: Amat Escalante on His Film „Heli"*, http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/interview-amat-escalante-on-his-film-heli-mexico-foreign-language-oscar-submissions-international-film-business [dostęp: 27.03.2014].
[83] P. Śliwiński, dz. cyt., s. 235.

## 3. CZY CZŁOWIEK MOŻE BYĆ ZBAWIONY?

Poprzedni rozdział opisywał *quasi*-tatutologie, filmy, które mają odwagę „się powtarzać", ignorując potencjalne oskarżenia o brak inwencji, a co za tym idzie – o nudę. Warto zaznaczyć, że wyrastały z filozofii postmodernistycznej, lecz różnicę podkreślały właśnie z uwagi na cele absolutnie nietożsame ze sztuką wyczerpania i ponowoczesnością. Z całą świadomością archaizmu i nietypowej dzisiaj *gravitas* opisywani twórcy filmowi wyrażają egzystencjalną troskę o człowieka, dryfującego w świecie pozbawionym kierunkowskazów, celowości i poczucia wspólnoty, który doświadcza nie tylko destrukcji[1] fundamentów, punktów stałych i aksjomatów, ale przede wszystkim własnej podmiotowości. Kiedy bowiem doprowadzono do odrzucenia jakichkolwiek uniwersalnych wartości, wywalczono prawo do bycia „po prostu" jednostką, ale zamieniono ją w monadę, która utraciła kontakt ze światem, sobą i innymi ludźmi. Alberto Moravia określa nudę jako „chorobę przedmiotów, polegającą na ich stałym więdnięciu lub utracie żywotności"[2]. Twierdzi, że stawia nas ona w obliczu pustego czasu i dodaje, że rodzi się ona:

*z poczucia absurdu rzeczywistości, która (…) nie chce lub nie jest w stanie przekonać mnie o swym prawdziwym istnieniu.*[3]

Ponownie nuda staje się metajęzykiem współczesności „chorej na sens"[4].

Filmy takie jak *Krew* czy *Parque vía* wyrażają głęboki niepokój o zdehumanizowaną i dehumanizującą rzeczywistość. Escalante i pozostali opisywani wcześniej twórcy zakorzenieni byli w myśleniu społecznym, jednak opisywane przez nich sytuacje poddają się uogólnieniu – nie uciekają w stronę alegorii, ale stanowią wypowiedź na temat *conditio*

[1] Agata Bielik-Robson broni takiego waloryzującego określenia: „Celowo mówię tu o *zniszczeniach*, odmawiając użycia języka podsuwanego przez postmodernistę, który wolałby takie terminy jak heideggerowski *Abbau* albo derridiańska dekonstrukcja. Nie zamierzam bowiem łatwo oddawać należnego mi prawa, by widzieć rzeczy fenomenologicznie (…). Zanim więc przyjmę – choćby na próbę – językową propozycję postmodernisty, każącą mi widzieć w pobojowisku różnicy pozytywne *dzieło* dekonstrukcji, chcę nazywać rzeczy po imieniu. Tam bowiem, gdzie coś ginie bezpowrotnie, a na jego miejsce nie pojawia się nic nowego, tam dzieje się niszczenie. Jeśli więc odrzucić magię pojęć i przyjrzeć się zjawisku od strony tego, jak się zjawia, a nie jak się nazywa, to okaże się, że >>dzieło różnicy<<, jak to szumnie nazywają ponowocześni, nie jest żadnym dziełem, lecz zwykłą *destrukcją*" (A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000, s. 226).

[2] A. Moravia, *Nuda*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2010, s. 21. Podobnie myśli Patricia Meyer Spacks, uznając nudę za rodzaj pustki wynikającej z poczucia odizolowania od innych ludzi, który wyłonił się w zsekularyzowanym społeczeństwie (za: P. Toohey, *Historia nudy*, dz. cyt., s. 29-30).

[3] Tamże.

[4] A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, dz. cyt., s. 13.

*humana*, terminu ośmieszonego przez współczesność, przewijającego się od czasu do czasu w dysertacjach filozofów personalistycznych i teologów, ale właściwie funkcjonującego jako symbol „betonu" myślenia przednowoczesnego. Jeśli jednak ma ono swój ciężar, jest to ciężar niezbędny, by siłą grawitacji zmusić rozsypane – zdekonstruowane – fragmenty rzeczywistości do scalenia.

*Klasyczne teksty o kondycji – od Koheleta po Kierkegaarda – zawsze punktem wyjścia czyniły pewną wspólnotę ludzi, których cechą jednoczącą było przebywanie w podobnej – podobnie trudnej – sytuacji. Wspólnota, do jakiej odwołuje się termin conditio – termin dwuznaczny, sugerujący stan chronicznego cierpienia, które trzeba nauczyć się znosić – jest więc zawsze, jak to określał René Girard, „wspólnotą ofiar". Stanem wspólnym (…) jest conditio człowieka nowoczesnego: sytuacja, w której modernitas ujawnia całą swoją ambiwalencję. Ambiwalencję epoki, która za cel postawiła sobie poprawę życia każdej jednostki, zarazem jednak sprowadziła nań zupełnie nowe rodzaje cierpienia, nieznane przednowożytnej mądrości tradycyjnej (…) wszystko to, co wiedzie ukradkowy żywot w cieniu postępu.*[5]

Twórcy neomodernistyczni przyglądają się temu „ukradkowemu żywotowi", ludziom funkcjonującym na marginesie, pogrążonym w apatii, samotnym, cierpiącym w milczeniu, a często – co najbardziej poruszające – niepotrafiących uświadomić sobie w pełni swojej sytuacji, wegetujących bezrefleksyjnie i pogrążających się jeszcze bardziej w degrengoladzie. Wszyscy odczuwają dojmującą pustkę, wyrwę w egzystencji i w świecie – lukę po *sacrum*. Tę tęsknotę wyczuwa się w kinie Béli Tarra, Michaela Hanekego czy Nuri Bilge Ceylana. Czy jednak można mówić o posttranscendentnym świecie? Kontrargumentów dostarcza kino między innymi Aleksandra Sokurowa, Michelangelo Frammartino i braci Dardenne. Ci twórcy przekraczają granicę materialności i mimo nierzadko przejmująco smutnych konstatacji, dają nadzieję i nie pozwalają zatrzymać się na rozpaczy. I ponownie w sukurs przychodzi refleksja dotycząca nudy pochodząca z innej dziedziny:

*Z punktu widzenia postrzegającego nuda jest niezdolnością do oczekiwani czegokolwiek nowego, poczuciem przebywania (choćby tymczasowego) w świecie, gdzie nic się nie stanie, postrzegającemu jest wszystko jedno, czyli tak się stanie, jakby nic się nie stało.*[6]

[5] Tamże, s. 7-8.
[6] L. Kołakowski, dz. cyt., s. 94.

## 3.1. Piekło wieczności

Na pytanie postawione w tytule rozdziału część twórców kojarzonych ze Slow Cinema odpowiada przecząco. Opisują świat, który jest tak materialny, że nie poddaje się próbom transcendencji, wydaje się skończony i na swój sposób potępiony. Zaludniają go jednostki, w których nie zostało za wiele z człowieka, które nie wpisują się w zwycięski pochód ludzkości, napędzany ideałami humanistycznymi i oświeceniową wizją rozwoju. To świat po katastrofie – po doświadczeniu totalitaryzmów (jak np. w kinie Šarūnasa Bartasa), po desakralizacji (jak ukazuje to Michael Haneke), po klęsce projektu modernizacyjnego (widoczne zwłaszcza u Ceylana czy Tsaia) czy po osobistej apokalipsie (przypadek *Eureki*, 2000, oraz *Nad jeziorem Tahoe*, 2008). Czasami w opisie brakuje jednak „widowiskowości" tych katastrof, intensywności doświadczeń – świat bohaterów rozmywa się w braku znaczenia egzystencji zamienionej w czystą wegetację, która zwykle spowodowana jest biedą (jak w kinie Pedro Costy), ale status ekonomiczny nie jest jedynym wyznacznikiem – pieniądze i sława nie tylko nie „ratują" bohatera *Somewhere. Między miejscami* (2010), ale wręcz potęgują izolację od rodziny i uniemożliwiają nawiązania trwałej więzi z drugim człowiekiem.

Takie filmy jak *Poezja* (2010) Lee Chang-donga, które pokazują jednostkę potrafiącą przeciwstawić się demoralizującemu zobojętnieniu otoczenia i w dodatku starają się szukać piękna w codziennym doświadczeniu – stąd też tytuł filmu – stanowią wyjątek. Opowieść o cierpiącej na Alzheimera staruszce, która próbuje uporać się z faktem, że jej wnuk wraz z kolegami regularnie gwałcił szkolną koleżankę, doprowadzając do jej samobójstwa, nie obiera za cel eksplorowanie egzystencjalnych czy społecznych anomii. Południowokoreański reżyser wykorzystał te same środki filmowego wyrazu, lecz przekuł je w obronę człowieka i możliwości etycznej refleksji. Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie finału filmu, w których zestawione są ze sobą ujęcia pustych przestrzeni, przypominające zakończenie *Zaćmienia* (1962)[7]. W obu filmach zabieg ten podkreśla pustkę, pewien brak, lecz dla

[7] Warto przywołać opinię Johna Rhyma, która łączy ten film Antonioniego i jego kino w ogóle z doświadczeniem nudy: „Zakończenie filmu silnie oddziałuje, a jednym ze sposobów, za pomocą którego można wyrazić pozytywne stanowisko do wagi ekranowego afektu, jest zakotwiczenie tego doświadczenia w tym, co jest generowane przez dojmującą pustkę, czyli w nudzie. Jak wskazuje sławny epitet z 1966 Andrew Sarrisa, czyli „Antoniennui", nuda bardzo długo łączona z dziełami reżysera; stąd interesujące jest, że ich doświadczana złożoność nie tylko była wielokrotnie i w upraszczający sposób traktowana jako po prostu symptom współczesnej alienacji, którą w dosłowny sposób kino Antonioniego eksploruje, ale – bardziej powszechnie – lekceważono je w badaniu kinowego afektu" (J. Rhym, *Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni's „L'eclisse"*, „New Literary History" 2012, vol. 43, nr 3, s. 477).

Antonioniego to sposób na ukazanie niemożności komunikacyjnych i emocjonalnych ograniczeń we współczesnym świecie, gdzie ludzie zamieniają się w mijające się monady. Z kolei Lee traktuje te pozbawione czynnika ludzkiego scenerie jako przestrzeń wypełnioną znaczeniami, jako formę kontaktu, porozumienia i bliskości. Dlatego w ostatnim ujęciu widać dziewczynę – Mia wywalczyła uznanie powagi jej tragedii. *Poezję* trudno określić jako film „optymistyczny", jednak gorzka tonacja ukazuje, że reżyser wciąż wierzy w siłę człowieka. W większości opisywanych w tym podrozdziale filmów nie ma jednak miejsca na półcienie.

### 3.1.1. Trwanie

Choć nie jest to rzecz, którą się podkreśla w przypadku tego egzystencjalnego – z całą dwuznacznością tego epitetu: od przeświadczenia o absurdzie życia i wrzuceniu w świat po stereotypowe konotacje z pesymizmem oraz fatalizmem – kina, nuda z pewnością towarzyszy bohaterom, wzmacniając tylko ich apatię i marazm, przyczyniając się jeszcze mocniej do atrofii woli oraz otępienia. Norweski filozof Lars Svendsen tak definiuje to zjawisko:

*Nuda może być rozumiana jako poczucie dyskomfortu, które sygnalizuje, że potrzeba znaczenia nie została spełniona.*[8]

Dalej dodaje:

*Nuda nie jest kwestią bezczynności, a znaczenia.*[9]

Dlatego wymaga odpowiedniej formy filmowej, która pozwoliłaby również widzowi na doświadczenie mentalnej, ale także sensomotorycznej sytuacji bohaterów. Jej najbardziej odczuwalnym przejawem jest zamiana działania w trwanie. Henry Lefebvre pisał, że „Niektórzy ludzie protestują przeciwko przyspieszeniu czasu, inni – przeciwko stagnacji. Każdy z nich ma rację"[10] – i Lefebvre ma rację, uświadamiając w swoim studium doświadczenia codzienności, że twórcy współczesnego kina artystycznego nie traktują „nudy", zwolnienia tempa i zamrożenia wydarzeń jako wyzwolenia. Jest to raczej sposób zbliżenia się do jakiegoś doświadczenia, do oddania rzeczywistości – taką jaką jest lub taką jaką ją widzą – i do zanurzenia się w „pędzie" ku śmierci wydrążonych emocjonalnie ludzi.

[8] L. Svendsen, dz. cyt., s. 30.
[9] Tamże, s. 34.
[10] H. Lefebvre [za:] P. Petro, dz. cyt., s. 88.

Stąd podkreślane jest poczucie niezmienności, monotonii i „zlodowacenia”[11]. Czas staje się pułapką – więzi ludzi w ich ograniczeniach i w sytuacjach, które nie dają szans na zmianę i stawiają opór generowaniu sensów. Znaki bez znaczeń oraz działania bez celów tworzą pustą przestrzeń, w której czas może się zmaterializować, w której jest odczuwalny i namacalny wręcz. Stanowi brzemię.

Z tego też powodu Béla Tarr krótką książkę László Krasznohorkaia przeniósł na ekran w siedmioipółgodzinnej formie. *Szatańskie tango* wymagało znieruchomienia, żeby nie tylko oddać abnegację i marazm węgierskiej wioski, ale również żeby stematyzować czas. Jest to przykład wręcz „podręcznikowy” – nie jest to film prekursorski, ale przez sublimację pewnych zabiegów formalnych skrystalizował koncepcję Deleuze’a dotyczącą tworzenia przez obraz-czas projekcji stanów mentalnych przy zastosowaniu niekonwencjonalnego, nienarzucającego się subiektywizmu. Widz zanurza się bowiem w apatycznej egzystencji bohaterów:

*Ofiarą ich braku* [filmowych zdarzeń – M.S.] *był nie tylko bohater, lecz również dzielący jego kondycję psychomotoryczną odbiorca – podobnie jak protagonista oczekujący zmiany i podobnie jak on tracący na nią nadzieję.*[12]

Czy ceną takiego współodczuwania jest nuda? Oczywiście, ale jest to tylko pierwszy stopień, opór, jaki początkowo stawia widzowi i jego odbiorczym przyzwyczajeniom dzieło. Kiedy obraz zawieszony jest jeszcze kilka sekund czy nawet minut dłużej nabiera waloru transgresyjnego – pozwala przeniknąć fantazmatyczną projekcję i odczuć materialność trwania. Strategie dedramatyzacyjne wspomagają poczucie niezmienności, jednak u Tarra przyjmują nietypową formę, związaną z przyjęciem Nietzscheańskiej koncepcji wiecznego powrotu. Zwykle statyczność świata i bierność bohaterów podkreślane są przez unieruchomienie kamery – jak np. w filmach Bartasa czy w *Hamaca paraguaya* (2006) Paz Enciny. Węgierski reżyser jako dominantę w swoich dziełach wybiera koło, a nawet „błędne koło”
w przypadku opisu sytuacji człowieka. Stąd też upodobanie chociażby sceny tańca czy wyrafinowanej choreografii ruchu kamery. Bohaterowie uwięzieni są w stanie początkowym, w swojej kondycji, która sprawia, że świat wokół nich nie ma prawa się zmienić – główna bohaterka *Ogniska zapalnego* (1979) nie ma nadziei na polepszenie swojej sytuacji, a jej

[11] Jak zresztą nazywa się trylogię rozpoczynającą kinową twórczość Hanekego.
[12] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 362.

znajoma, zgwałcona przez męża i szwagra przyjaciółki nie krzyczy, żeby nie pogorszyć swojej sytuacji, a następnie pije wódkę z oprawcami. Fatalistyczne przekonanie o niemożliwości zmiany losu wynika z emocjonalnej i społecznej degradacji postaci, z ich upokorzenia biedą, ale przede wszystkim z dehumanizacji, z wewnętrznego zniewolenia oraz z apatii, która pozwala jedynie na jałową wegetację. Ponura tonacja znajduje swój ekwiwalent chociażby w użyciu biało-czarnej taśmy, ale przede wszystkim jest efektem zabiegów temporalnych – długich ujęć, powtarzaniu zdarzeń z różnych perspektyw, z zanegowania narracyjnej funkcji kamery, analityczności montażu i klasycznej eliptyczności. Tutaj narracja powstaje w wyniku zawieszenia spojrzenia na postaciach skazanych na wieczne trwanie.

Stałym komponentem kondycji bohaterów Slow Cinema jest samotność, którą podkreśla milczenie bohaterów. Jednostki monadyczne dryfują przez swoje życie, mijając się wzajemnie i nie potrafiąc nawiązać żadnej silniejszej więzi, mimo że często tęsknią za bliskością i poczuciem zakorzenienia. Jan Topolski pisał o niezdolności komunikacyjnej postaci w kinie Tsai Ming-lianga:

*Obecne we wszystkich filmach Tsaia problemy z komunikacją wynikają nie tylko z sygnalizowanej (także dźwiękowo) przyspieszonej urbanizacji, rozwoju cywilizacji konsumpcyjnej czy przemożnych wpływów amerykańskich i japońskich. Powodowane są przede wszystkim rozpadem rodziny i zerwaniem więzów z tradycją i religią (co widzimy zwłaszcza w pokoleniowych konfliktach z* Która tam jest godzina? *czy* Rzeki*).*[13]

Twórczość Tsaia jest szczególnie skrupulatnie opisana przez pryzmat samotności bohaterów. Wiąże się z milczeniem, podkreślaniem odseparowanych od siebie przestrzeni, mijaniem się postaci czy pokazywaniem podglądania siebie jako kalekiej próbie zbliżenia się do drugiego człowieka – jak działo się chociażby w *Buntownikach neonowego boga* (1992), *Niech żyje miłość* czy *Dziurze* (1998). Jednak wielu innych twórców również diagnozuje w ten sposób egzystencjalne doświadczenie człowieka czy nawet społeczeństwa. Właśnie Jia Zhang-ke wiąże to z przemianami społecznymi, kulturowymi i ekonomicznymi, które miały miejsce we współczesnych Chinach. W *Martwej naturze* (2006) opustoszałe miasteczko skazane na zatopienie, ponury znak klęski planów modernizacyjnych, jak gdyby funkcjonuje już jedynie w czasie przeszłym, stając się przestrzenią poszukiwania dawniej bliskich nam osób, tęsknoty za dawnym życiem, które niosło z sobą więcej wartości, a w końcu i pożegnań. W Fengjie już

[13] J. Topolski, *Dźwięk, muzyka, cisza. Słuchając Tsaia*, [w:] P. Kwiatkowska, K. Mikurda (red.), *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 171.

nic się nie rozpoczyna, nie rodzi, nie powstaje – to miejsce wyjałowione z wszelkiego życia, a płynąca obok Jangcy, tradycyjny symbol chińskości, pozwala uogólnić te obserwacje na całe państwo, dotknięte rozkładem. Z kolei Kim Ki-duk odrywa się od kontekstu zewnętrznego, samotność swoich bohaterów uzasadniając wewnętrznym życiem postaci – w *Wyspie* (2000), *Pustym domu* (2004) czy *Oddechu* (2007) skazuje ich na bezdomność, na tymczasowość, w której jedynym oparciem jest drugi człowiek. Jednak nietypowe relacje podkreślają, że tym, co łączy bohaterów jest właśnie samotność, często również cierpienie, sprawiające, że znajomość staje się wyrazem na poły pierwotnej potrzeby czy emocjonalnego głodu.

Język samotności wybrzmiewa nie tylko u twórców azjatyckich. Pedro Costa rejestrując ostatnie dni lizbońskiej Fontainhas, ukazuje bohaterów powoli umierających wraz ze swoją dzielnicą. Ale nie tylko miasta są przestrzeniami alienacji. Bruno Dumont czy Tarr nie pozostawiają wątpliwości, że prowincja nie jest ostoją poczucia wspólnoty i znaczeniotwórczych tradycji. Zwłaszcza węgierski twórca podkreśla odseparowanie wioski od reszty świata, wrażenie izolacji, przez co przestrzeń nabiera walorów retorycznych. „Przestrzeń zawsze jest obca, bo obcy w świecie są ludzie.”[14]

### 3.1.2. Pustynie duchowe

Tarr stworzył pewien paradygmat psychologizacji przestrzeni, bowiem nie tylko czas, ale i specyficzne miejsca lub sposób jego przedstawiania w diegezie związany jest z kondycją bohaterów. W *Szatańskim tangu* czy w *Potępieniu* (1988) stworzył niezwykle intensywne egzemplifikacje *horror loci*, wiązanego nie bez przyczyny z acedią, a potem z nudą. Ukazał zniszczone wioski węgierskie w stanie rozkładu, gdzie mieszkańcy cały czas walczą z błotem i wiatrem. Wiatr jest podstawowym składnikiem fonosfery w najnowszym, a oficjalnie również ostatnim, filmie Tarra, mianowicie w *Koniu turyńskim* (2011), w którym podkreśla „pustkę i degenerację lokalnej społeczności”[15]. Degradacja przestrzeni współgra z ludzką degrengoladą, współistnieją one w nierozerwalnym klinczu, w śmiertelnej symbiozie – jedna wypływa z drugiej, jest jej przyczyną, a zarazem skutkiem.

[14] K. Kosińska, *Światy rozbite, światy przyległe. O strukturze filmów Tsai Ming-lianga*, [w:] P. Kwiatkowska, K. Mikurda (red.), dz. cyt., s. 52.
[15] J. Topolski, *Taktyka powolności i ciszy*, „EKRANy” 2013, nr 5, s. 9.

Mimo otwartych przestrzeni i pozornej wolności poruszania się, dojmujące jest poczucie klaustrofobii i uwięzienia, co w kinie węgierskim ma swoją tradycję filmową w dziełach przede wszystkim Jancsó. Jednak u Tarra człowiek nie przegrywa z systemem, a z własnymi słabościami, bo choć pragnie zmienić swój los, to nie posiada żadnego kapitału – nie tylko ekonomicznego, ale zwłaszcza duchowego – żeby uciec od siebie i swojego życia. Zło konotowane przez tytuł filmu z 1997 roku nie ma proweniencji metafizycznej, a jest czysto materialne, przyziemne i na swój sposób żałosne. Podobnie ucieczka, która jest atawizmem nie tyle ludzkim, wyrastającym z ideałów wolności, co zwierzęcym. Rafał Syska zwraca uwagę, że scena ucieczki koni z rzeźni obrazuje sytuację bohaterów *Szatańskiego tanga* – nie mają tak naprawdę gdzie uciec[16]. Iluzja zmiany jest jednak ich największym pragnieniem, ostatnim sprzeciwem wobec bezcelowej egzystencji i pogrążania się w upadku, więc dają się omotać Jeremiaszowi, fałszywemu profecie, którego obietnice miały dla nich wagę religijnych proroctw, a zatem jakiejś wyższej konieczności. Niestety, prorok okazuje się przekupnym donosicielem władz ludowych, a zryw bohaterów groteskowo obnażony w swej absurdalności.

Tarr uniwersalizuje swoje opowieści, doprowadza je na skraj alegorii o ludzkim losie, jednak wyczuwalny jest u niego kontekst piętna lat komunistycznego reżimu, traumy, która wielokrotnie była przepracowywana w kinie węgierskim chociażby w *Dębie* (1992) Luciana Pintilie czy inspirującego się autorem *Harmonii Werckmeistera* (2000) Kornéla Mundruczó. Jednak kontekst postkolonialny jest wspólny dla kina tej części Europy, szczególnie u Freda Kelemena i Šarūnasa Bartasa. Jak u Kelemena zainteresowanie doświadczeniem – lub może raczej „doświadczaniem" – NRD jest pewnym wyborem osoby, która przypatrywała się wschodniej części Niemiec zza muru berlińskiego, tak Bartas osobiście odczuł upokorzenia i zniewolenia. On i jego formacja pokoleniowa – zrzeszana w prywatnej wytwórni reżysera, Kinemie – portretowali w swoich filmach degenerację i poczucia wyalienowania, zarówno w kontekście relacji międzyludzkich, jak i życia polityczno-społecznego, przyjmując podobną do pewnego stopnia formę filmową, którą Anna Mikonis nie wywodzi z tradycji modernistycznej, a bardziej z litewskiego dokumentu:

*Ich twórczość charakteryzuje redukowanie liczby postaci do kilku, długie ujęcia i plany bliskie wytrzymane poza pointą i eliminujące kontekst społeczny*.[17]

[16] Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 368.
[17] A. Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 208.

W Wilnie do tej pory boleśnie odczuwane są dekady zniewolenia, ukazuje się martyrologię Litwinów bardziej pod jarzmem komunistycznym niż hitlerowskim, a wyrastające na każdym kroku pozostałości po radzieckiej architekturze są żywymi ranami w pamięci narodowej. Jednak w kinie Bartasa nie można znaleźć takiej dosłownej reprezentacji. Reżyser próbuje przepracować litewskie doświadczenia za pomocą uniwersalnej formy, która archetypizuje ponadnarodowe poczucie stłamszenia ludzi. Reżyser

*dąży do stworzenia nowego języka filmu: próbuje za pomocą środków wizualnych ukazać stan duszy człowieka przytłoczonego*.[18]

Apokalipsa była czymś rzeczywistym, miała konkretne twarze, jednak reżysera interesuje bardziej jej spuścizna – spustoszenia, jakich dokonała w człowieku. Dlatego też tworzy zmetaforyzowaną przestrzeń-labirynt, w której błądzące jednostki nie mogą czy nie potrafią się spotkać. W *Trzech dniach* (1992) sytuacja wyjściowa sugerowała szybki rozwój uczucia, jednak rozwój akcji – jeśli można tak powiedzieć – jest świadectwem niemożności zbliżenia się do drugiego człowieka. Bartas szuka odpowiedniej formy dla oddania samotności, okaleczenia i pustki emocjonalnej. Przestrzeń miejsca znajduje się w stanie rozkładu i potęguje tylko zagubienie bohaterów, którzy błądzą bez celu i nie potrafią znaleźć dla siebie miejsca. W kolejnym filmie – *Korytarzu* (1995) – portret mieszkańców jednej z wileńskich kamienic staje się w rzeczywistości poruszającą analizą wydrążenia i cichej desperacji codzienności ludzi, którym odebrano wszelkie perspektywy.

Twórczość Bartasa, pochylająca się nad upokorzoną przez totalitaryzmy kondycją człowieka, wyrasta nie tylko z transnarodowego myślenia postkolonialnego czy z własnych doświadczeń, ale również zakorzeniona jest w litewskiej filozofii egzystencjalnej. Antanas Maceina wieścił „zmierzch" kultury[19] jeszcze przed sowietyzacją Litwy:

*Rozkład nie dotyczy ludzi ani narodów, ani nawet kultury, ale określonego kierunku duchowego.*[20]

Filozof uznaje, że stałe napięcie między dobrem a złem doprowadzi w końcu do uniwersalnej katastrofy – za taką można uznać komunizm. Sowieckie jarzmo spowodowało permanentne

[18] Tamże, s. 209.
[19] Maceina pisał zwłaszcza o cywilizacji zachodniej – wzorem Spenglera – jednak za główny wyróżnik uznawał sekularyzację, którą dotknięta została i współczesna Litwa po latach sowieckiej walki z Kościołem. Filozof nie był świadkiem tego procesu, gdyż zmarł w 1987 roku, a swoje główne dzieła pisał w latach 30.-50.
[20] A. Maceina [za:] B. Genzelis, *Existencialism in Lithuania*, „Studies in East European Thought" 2009, vol. 61, nr 1, s. 45.

cierpienie, które w kinie Bartasa wciąż znajduje odbicie w pustych spojrzeniach i kalekich relacjach międzyludzkich. Według Maceiny „istota ludzka nie może ani uciec od cierpienia, ani samodzielnie go przezwyciężyć. Może jedynie w nim trwać. Nasza egzystencja wyrasta z cierpienia”[21]. Największym zagrożeniem jest anihilacja osobowości w sytuacjach granicznych, ale i upokorzeniu wywołanym przez ubóstwo. Inny litewski egzystencjalista, Juozas Girnius, nie tyle skupił się na samym cierpieniu, co na bezrefleksyjności:

*Ucieczka od refleksji dotyczącej cierpienia jest jednym z dowodów na to, że istota ludzka ucieka od samej siebie.*[22]

Podkreślał ponadto obojętność empirycznie doświadczanego świata, ale nie godził się z myślą, że człowiek jest zostawiony sam sobie we wszechświecie, więc reprezentował chrześcijańską formułę egzystencjalizmu. Bartas nie ma takiej nadziei, lecz nie zapomina o cierpieniu jako doświadczeniu definiującym egzystencję portretowanych przezeń ludzi. Obce miasto (*Trzy dni*), zniszczona kamienica (*Korytarz*) czy widmowa willa pochodząca jak gdyby z innego czasu (*Dom*) to przestrzenie-metafory, odizolowane od czasu zewnętrznego, a raczej jego ofiary, które teraz trwają w marazmie, upadku i (zwizualizowanym) cierpieniu.

Warto w tym kontekście wspomnieć o tym, że scenerią szczególnie dobrze nadającą się do diagnozy kondycji współczesnego człowieka jest miasto, swoiste laboratorium nowoczesności i jej patologii. Kojarzone z aktywnością i dynamicznym rozwojem, kontrastuje z jego mieszkańcami, którzy funkcjonują w przestrzeniach zniszczonych, pozbawionych cech charakterystycznych, monochromatycznych i nieatrakcyjnych. Turcy, którzy boleśnie odczuwają procesy modernizacyjne[23] i urbanizacyjne, znaleźli własną formułę filmowej opowieści dla oddania transferu ze wsi do miast. Uciekając od formuły kina zaangażowanego społecznie, tendencyjnych produkcji z „tezą”, a tym bardziej melodramatycznych naleciałości kina Yeşilçam, stworzyli własne formuły Slow Cinema, by móc znarratywizować własne doświadczenie. Widoczne jest to u Semiha Kaplanoğlu, który stopniowo wkraczał w coraz bardziej zmitologizowany świat swojego dzieciństwa na prowincji, ale w pierwszych scenach *Jajka* (2007), a tym bardziej w *Upadku anioła* (2005) ukazał nieprzyjazną przestrzeń, w której nie ma miejsca na duchowość, poczucie wspólnoty i sensu, a człowiek skazany jest na anonimowość i samotność, roztapiając się w otaczających go szarościach, betonowych płytach i brzmiących ironicznie w kontekście sytuacji bohaterów

[21] Tamże, s. 46-47.
[22] J. Girnius [za:] B. Genzelis, dz. cyt., s. 50.
[23] Tak jak wcześniej obrazował to sugestywnie chociażby Y. Ozu.

haseł modernizacyjnych. Jednak autor *Miodu* (2010) to twórca kojarzony z innym typem ekspresji – to Nuri Bilge Ceylan jest artystą miejskiej samotności. Rozpoczynająca jego twórczość trylogia (*Miasteczko*, 1997, *Chmury w maju*, 1999, i *Uzak*, 2002) to w znacznej mierze autobiograficzna opowieść o pochłanianiu przez miasto, o rozpuszczaniu w miejskiej tkance tożsamości i tego, co ją konstytuuje, czyli przeszłości. *Miasteczko* jest portretem dzieciństwa na prowincji, w tytułowym „miasteczku", ale *Chmury w maju* pokazują już konfrontację dwóch światów – bohater wraca do rodzinnej wioski, by zrealizować film, do którego chce zaangażować swoją rodzinę. W domyśle ma to być debiut pełnometrażowy Ceylana, którego alter ego jest Muzaffer. Stracił kontakt z rodzicami, nie rozumie ich, a tym bardziej jego – karierowicza, który wraca do domu, żeby stworzyć wykoncypowany projekt artystyczny, a nie z wewnętrznej potrzeby. W *Uzaku* widzimy go już wyłącznie w przestrzeni miejskiej, w której pusta przestrzeń izoluje go od otoczenia, wydaje się „doklejony", nie jest jej częścią. Ale nie należy również do świata prowincji, który pozostawił za sobą. Pozbawiona znaków sceneria potęguje wrażenie bezdomności bohatera oraz samotności jego kuzyna, Yusufa, który nie potrafi odnaleźć się w metropolii, gdzie kontakty międzyludzkie zredukowane są do minimum, czyli do pozwalających zachować dystans gestów i konwencji. Nawet w mieszkaniu nie potrafi zbliżyć się do kuzyna, czyli do osoby, z którą kiedyś łączyła go pewna zażyłość – funkcjonują w odrębnych pokojach, odizolowani od siebie, ale słyszący odgłosy z drugiego pokoju, walczący z nieprzyjemnie pachnącym obuwiem współlokatora i w różny inny sposób naruszających granicę intymności, którą wyznaczył Muzaffer. Podwojona przestrzeń potęguje ich samotność oraz wrażenie obcości. Kiedy Yusuf wychodzi z mieszkania, nie potrafi znaleźć żadnej życzliwej osoby. Sfotografowany na tle padającego śniegu, w opustoszałej przestrzeni zdehumanizowanego molocha staje się synekdochą miejskiej alienacji.

Tytuły filmów, w których sceneria dopasowana została do stanu mentalnego postaci, można mnożyć – od Tsai Ming-lianga, przez Michaela Hanekego i Corneliu Porumboiu, aż do Lav Diaza, który znalazł w opustoszałych kadrach wyjątkowy ekwiwalent depresji bohaterów *Melancholii* (2008). Nuda wkomponowuje się w te puste przestrzenie, ujednolicone, monochromatyczne, niełączące się w żadną całość, odromantycznione, ze zgaszoną plastyką, płaskie i nieprzyjazne, gdzie Nowy Jork nie różni się niczym od Cleveland czy Melbourn na Florydzie, a pewnie i miast w Europie Wschodniej[24]. Są sprzeczne z tym, do czego widz jest

[24] Miejsca te pochodzą z filmu *Inaczej niż w raju* (1984), którego bohaterowie na próżno podróżują, poszukując odmiany.

przyzwyczajony w kinie *mainstreamowym*, które operuje widowiskiem i heterogenicznymi formami, urozmaicającymi widowisko, a często nawet niewidocznymi, gdyż poszatkowanymi w wyniku agresywnego montażu, więc niemożliwymi do kontemplowania. Slow Cinema przywraca nie tylko to tło, ale zawieszając na nim wzrok, tworzy subtelną formę subiektywizacji. A odwzorowując bezczynne jednostki, które straciły więź z otoczeniem, skazuje ich na samotność i nudę. Nie tylko sytuacyjną, ale i egzystencjalną.

## 3.2. Czyściec: przypadki graniczne

Opisywane wcześniej przestrzenie wydrążenia i trwanie w beznadziei nie oznacza, że w filmach tych nie wybrzmiewa duchowość, choć raczej portretowana jest przez jej dotkliwy brak, przez potrzebę jakiegoś znaczenie, tym bardziej niemożliwego, że współczesność – od czasu myśli Heideggera – podważyła, a w postmodernizmie wykpiła wręcz istnienie metafizyki, projektów tzw. wielkich narracji i imperatywów moralnych. Jeden z najbardziej przenikliwych, ale i znanych analityków postnowoczesności, Zygmunt Bauman pisał:

*Ludzie wrzuceni w społeczeństwo ponowoczesne nie mają poniekąd ucieczki: muszą oni spojrzeć w oczy własnej niezawisłości moralnej, a zatem własnej, niewywłaszczalnej i niezbywalnej, moralnej odpowiedzialności. Ta nowa konieczność jest często przyczyną moralnego zagubienia i rozpaczy. Ale też daje jaźni moralnej szansę, jakiej nigdy przedtem nie miała.*[25]

Czy jednak ludzie wykorzystują tę szansę? W *71 fragmentach w przypadkowej kolejności* (1994) Haneke cytuje zakład Pascala. Znajoma opowiada o nim Maxowi, chłopakowi, który w finale popełnił pozornie nieumotywowane morderstwo i samobójstwo. Dziewczyna twierdzi, że wybór jest zasadniczo obligatoryjny. Odmowa podjęcia decyzji jest znacząca i również stanowi kwestię wyboru, choć bezrefleksyjną, odbierając człowiekowi poczucie władztwa nad własnym losem. W tej perspektywie fakt, że chłopak nie rozważał konsekwencji istnienia Boga czy chociaż uniwersalnego systemu etycznego doprowadził do eskalacji przemocy. Była to reakcja na frustrację wywołaną niesatysfakcjonującym życiem sprowadzonym do automatycznie wykonywanych czynności. W postmetafizycznym świecie, pozbawionym znaczeń, sensów i aksjomatów, odczuwa się brak duchowości i refleksji

[25] Z. Bauman, *Moralność bez etyki*, [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 84.

moralnej. Zresztą Haneke często pokazuje w swoich filmach, jak krzyż funkcjonuje jako jeden z przykładowych kształtów wyłaniających się z nieuważnie rysowanych bazgrołów (*Siódmy kontynent*) lub komputerowych puzzli (*71 fragmentów*…), jak kościół staje się atrakcją turystyczną (*Wideo Benny'ego*), a modlitwa straciła znaczenie (*Funny Games*). Zdesakralizowane symbole podkreślają wyrwę, jaka powstała po wyrugowania transcendencji z zsekularyzowanego świata.

Austriacki reżyser nie jest odosobnionym przypadkiem. Z kraju *Nestbeschmutzerów* wywodzi się także Jessica Hausner, która jednak bardziej niż patologiami katolicyzmu – jak na przykład Ulrich Seidl w *Raju: Wierze* (2012) – interesuje się wyjałowieniem przestrzeni duchowej. W *Lourdes* (2009) nie tylko miejsce kultu zamienia się w arenę bigoterii, religijnego zakłamania i pustych gestów, ale nawet pojawienie się cudu sprawia wrażenie, że nie kryje się za nim żadna wyższa idea. Nie zawiera żadnego głębszego przesłania[26], a nawet jeśli, przypomina raczej szyderstwo niż akt łaski, dając jedynie świadectwo skończoności świata, tego, że poza widzialnym nic się może nie kryć, choć człowiekowi często jest się pogodzić z taką wizją własnej egzystencji i doczesności jako jedynej rzeczywistości, która istnieje. Taki jest również punkt dojścia bohaterów trzech pierwszych filmów Andrieja Zwiagincewa – *Powrót*, *Wygnanie* i *Jelena* układają się w tryptyk o „wygnaniu z raju", o człowieku stopniowo oddalającym się nie tylko od religii jako takiej – choć cerkiew w ostatnim z wymienionych filmów jest sprofanowana i przypomina przestrzeń muzealną – ale także od religii jako pewnej tradycji, fundamentu tożsamości i podstawy etycznego namysłu.

Już w poprzednim podrozdziale pojawiały się tęsknoty transcendentalne – szatniarka w *Potępieniu* wygłaszała biblijne proroctwa, w *Szatańskim tangu* nasłuchuje się dzwonów[27], a Valuska z *Harmonii Werckmeistera* przypominał postać jurodiwego, jedynego, który otwierał się na to, co Inne. Jak pisał Dariusz Czaja:

*Istniejemy – wiemy o tym czy nie – w przejściowym dniu Wielkiej Soboty. Z poczuciem wielkiej straty i w oczekiwaniu na cud.*[28]

[26] Zob. M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 114-115.
[27] Porównanie tych dzwonów z „niebiańskimi" dzwonami w *Przełamując fale* Larsa Von Triera może być symbolicznym dowodem na różnice dzielącą estetykę neomodernistyczną i postmodernistyczną.
[28] D. Czaja, *Imiona pustki*, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/punkt_widzenia/czaja_imiona_pustki01.htm [dostęp: 25.05.2014].

W *Która jest tam godzina?* (2001) matka głównego bohatera po śmierci swojego męża radykalizuje postawę religijną, szukając pociechy, jakiejkolwiek nadziei i bliskości, której nie doznaje w swojej samotnej egzystencji. W końcu starszy mężczyzna w *Zmierzchu* (1999) Freda Kelemena poświęca się, żeby oczyścić miasto z brudu i grzechu – staje się sercem dzwonu. Jednak przypadkiem liminalnym, transgresyjnym jest zwłaszcza twórczość Bruno Dumonta, „niezwykła dysputa o niewykluczającej się antynomii materializmu i transcendencji”[29].

Współczesność nosi na sobie piętno wiążącej się z modernizacją sekularyzacji oraz skrajnej racjonalizacji codzienności pod przymusem produkcyjnej efektywności. Doświadczenia wojen i totalitaryzmów XX wieku ostatecznie podważyły wiarę w istnienie uniwersalnych wartości i idei, która byłaby w stanie objąć całość doświadczeń, wszystkie wytłumaczyć i nadać im sens – nie wymierny, abstrakcyjny i zewnętrzny, a duchowy – paradoksalnie – konkretny, bo związany z egzystencją człowieka. Charles Taylor, konserwatywnie i teistycznie zorientowany myśliciel, na którego powołują się dwie polskie badaczki kwestii duchowości – Agata Bielik-Robson na gruncie filozoficznym i Magdalena Kempna-Pieniążek na płaszczyźnie filmoznawstwa – nie rekreuje metafizycznego wymiaru świata, a upomina się o indywidualne epifanie, przefiltrowane przez własną wyobraźnię:

*Indywidualna epifania, choć mówi o świecie, nie mówi jednak o świecie takim, jakim on jest. Jest poza ontologią: w sferze, w której to, jaki świat jest „naprawdę”, okazuje się bez znaczenia. Odkrywa ona bowiem, że byt nie tylko nie jest wymienny z sensem, lecz jest wobec kwestii sensu całkowicie neutralny. Dlatego też indywidualna epifania stanowi odpowiedź na możliwość sensownej egzystencji w świecie radykalnie odczarowanym.*[30]

Takie epifanie czy przynajmniej dążenie do nich jest stałym elementem uniwersum Bruno Dumonta. Człowiek, który zdaje się składać jedynie z powłoki, atawizmów i fizjologii, jest wyłącznie ciałem[31], próbuje wydostać się z więzienia materii, oderwać się od ziemi (jak Barbe we *Flandrii*, 2006), doznać epifanii – według terminologii Eliadego – „świetlnej” (jak Freddy w *Żywocie Jezusa*, 1997) czy wziąć na swoje barki grzechy innych (jak Pharaoh De Winter w *Ludzkości*, 1999) poprzez pocałunek. Nieobecność sfery duchowej unieszczęśliwia człowieka i skazuje go na samotność:

[29] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 159.
[30] A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, dz. cyt., s. 281.
[31] O koncepcji aktorstwa (postać jako inkarnacja aktora) u Dumonta pisał Rafał Syska w cytowanej już książce *Filmowy neomodernizm* oraz w eseju *Bruno Dumont – wpatrzenie* w V tomie *Autorów kina europejskiego* pod red. A. Helman i A. Pitrusa (Rabid, Kraków 2009).

*wynikającą z egoizmu popędów i z nieumiejętności w wyrażaniu emocji (…). Kino Dumonta nie jest oskarżeniem człowieka, a bardziej opisem zakwestionowanej w ateistycznym społeczeństwie wiary w duchową przyczynę świata. Ten rodzaj negacji skazuje ludzi na zgoła kosmiczne doświadczenie alienacji, na głęboko bolesny brak obecności instancji wyższej.*[32]

Przykład pocałunku w *Ludzkości* pokazuje bliskość materii i religii – poszukiwanej nawet przez agnostyka, który eksploruje przestrzenie tylko pozornie znajdujące się poza moralnością. Żywot biologiczny okazuje się niewystarczający.

Pragnienie wyzwolenia się z materii towarzyszyło bohaterom Dumontowskim już od pierwszych jego filmów w różnym stopniu, ale w ostatnich dziełach reżyser z Bailleul bezpośrednio wkroczył na grunt rozważań religijnych, choć dalekich od stereotypowych dzieł dewocjonalnych. Jeszcze *Hadewijch* (2009) było dosyć postulatywne, wprowadzając wątek fanatyzmu religijnego, wiary jednostkowej i instytucjonalnej, dualizmu człowieka, przekraczania granic aż do herezji oraz gubieniu Boga przez rozpaczliwe i niecierpliwe szukanie jego obecności. Bohaterka ma wiele cech dawnych mistyczek – stąd też tytuł i imię, jakie chce przyjąć po święceniach – ale przez pewność własnej świętości popada w religijną pychę. Finał jest świadectwem tego, że drogą do Boga jest miłość całkowicie ludzka – tylko człowiek może być zbawieniem dla człowieka, co bynajmniej nie oznacza ateizmu, a tylko brak eskapizmu: nie można wydostać się z ciała, lecz może być ono formą sakramentu, zbliżającego do odczucia sacrum. W kolejnym, *Poza szatanem* (2011), Dumont wydestylował jak gdyby moce utożsamiane z jakimś sacrum – nie do końca jasnego pochodzenia – jednak umieścił je na pustkowiu, które stanowi tło dla nie dla wewnętrznej psychomachii, jak było w cytowanym *Pod słońcem szatana* (1987) Maurice'a Pialata, a dla pustki wewnętrznej. Nieskanalizowana przez refleksję etyczną moc przypomina rozpadające się wiązania atomów – powoduje promieniowanie, wywołuje pewien skutek, oddziałuje na otoczenie, ale nie wiadomo, czy przeważyły cząstki ujemne, czy dodatnie. Takie doświadczenie religijne znajduje się w formie prymitywnej, w stanie entropii i – mimo na przykład egzorcyzmów czy ożywiania zmarłych – znajduje się nie tylko „poza szatanem", ale również poza Bogiem.

Jednak dopiero w *Camille Claudel, 1915* (2013) Dumontowska wersja religijności zostaje poddana sublimacji. W filmie tym wyczuwalne jest „epifaniczne napięcie"[33], co osiągnięte zostaje poprzez użycie przemyślanego układu ujęć-przeciwujęć. Dumont

[32] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 411.
[33] P. Śliwiński, dz. cyt., s. 244.

przedstawia trzy dni z tytułowego roku 1915, które nabierają wagi zdarzenia granicznego. Liminalność tego okresu polega na pogodzeniu się z twórczym wyjałowieniem i zrozumieniem swojej sytuacji jako więźnia zakładu psychiatrycznego i swojej rodziny, ale ogólniej – własnej wrażliwości, patriarchalnych struktur i wypaczonej religijności jej brata rzeźbiarki, Paula. Można mówić o potencjale krytyki feministycznej[34], jednak Dumont nie realizuje w pełni tego scenariusza, koncentrując się na wycinku z życia.

Camille Claudel zostaje uznana za schizofreniczkę, ubezwłasnowolniona i zamknięta z niepełnosprawnymi umysłowo osobami, co nie oznacza, że sama nie jest chora, lecz znajduje się na innym poziomie dojrzałości emocjonalnej i intelektualnej niż pozostałe pensjonariuszki zakładu. Juliette Binoche dzieli jej los. Zaangażowanie przez Dumonta aktorki profesjonalnej, w dodatku o statusie ikony kina francuskiego, było świadomym zabiegiem i bynajmniej nie komercyjnym – Binoche nie pasuje do chorych naturszczyków, ale podobnie jak Camille ma się wyróżniać, skupiać na sobie uwagę i przyciągać inne mieszkanki szpitala[35]. Reakcje kobiety układają się w całe spektrum emocjonalne – od obrzydzenia i lęku po litość i pewną sympatię, nienormatywne, zdeformowane ciała natrętnie narzucają się kobiecie, przypominając nieukształtowaną bryłę gliny. Z tym, że niepoddającą się już zabiegom rzeźbiarskim. Camille nie jest w stanie już tworzyć, wybucha płaczem, gdy rysuje zwykłe ornamenty. W jej aktualnej sytuacji tkwi tragizm jej położenia, ale i ogromna szansa. Jak twierdził Cioran, jedynymi wyzwolonymi osobami jest żebrak i szaleniec – kobieta stopniowo odkrywa możliwości wewnętrznej wolności, przekraczającej mury zakładu. Stąd wykorzystywane często przez Dumonta ujęcia z patrzącą w dal Binoche. Nie tylko poprzez półzbliżenia jej twarzy[36], nawet nie poprzez słońce opromieniające często jej twarz, ale przez sam akt patrzenia dochodzi hierofanicznej transgresji i do wyzwolenia z cielesności.

*Nuda to immanencja w czystej formie. Antidotum na nią musi być transcendencja*.[37]

[34] Gdyby jednak w pełni przeanalizować potencjał *Camille Claudel, 1915* jako filmu feministycznego, inspirujące byłoby już samo porównanie z paradygmatycznym w tym nurcie dziełem Chantal Akerman – Dumont nie podkreśla bowiem mechanicznych repetycji, a monotonię i pusty czas, którego nie można zapełnić ze względu na sytuację przypominającą uwięzienie.
[35] W jednej ze scen Camille ogląda próbę *Don Juana* szpitalnego kółka teatralnego – w momencie, w którym aktorka wspomina zdradę bohatera, Claudel wybucha płaczem, prawdopodobnie przypominając sobie o zdradzie Rodina. Przez zestawienie wybuchu emocji ze sceną teatrzyku, Dumont wskazuje niejako, że gra Binoche to również „teatr", zbiór konwencjonalnych gestów i sztucznych emocji.
[36] Zob. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000, s. 27.
[37] L. Svendsen, dz. cyt., s. 47.

Wychodzi z posiłkiem przed budynek przyklasztornego szpitala i wpatruje się w miejsce styku nieba i okalającego teren muru. „Patrzenie [widza, ale i bohatera] oznacza pogłębiony kontakt ze światem”[38] – Claudel zaczyna otwierać się na inny wymiar rzeczywistości. Kiedy później patrzy w stronę okna na podwórze, dostrzega, że cień na dywanie układa się na kształt krzyża. Jest to cytat z *Męczeństwa Joanny d’Arc* (1928) Dreyera, podobnie zresztą jak formalne zastosowanie dominanty zbliżeń i półzbliżeń. Przez takie odniesienie *Camille Claudel, 1915* staje się filmem o psychomachii, budzeniu się na odczucie „czegoś więcej”, wyższego porządku w rzeczywistości. Ale także o męczeństwie.

## 3.3. Zwrot wertykalny – resakralizacja

Transgresyjność filmu Dumonta wprowadza wątek rozświetlający czasami ciążące ku ziemi Slow Cinema. Cecha konstytutywna tego kina – kontemplacja wiążąca się ze zwolnieniem, „zapatrzeniem i zasłuchaniem”[39], ascezą formalną – predestynuje je do postawy medytacyjnej oraz do przekraczania tego, co materialne. Mimo że kategoria filmu religijnego przysparza trudności definicyjne, te filmy prowokują widza do szukania i odkrywania pierwiastka numinotycznego (według nomenklatury Rudolfa Otto), znajdującego się poza konkretnymi doktrynami. Odczucie numinosum nie jest tożsame z religijną konfekcyjnością, a z uczuciem misterium, bliskości sacrum, które nie jest i nie może być ukazywane dosłownie, gdyż wiązałoby się to z jego sprofanowaniem i zwulgaryzowaniem. Przejawia się w przebłyskach transcendencji, które stają się sensotwórczymi komponentami egzystencji. Bowiem duchowość wiąże się z pojęciami np. podmiotowości czy tożsamości[40], więc szukanie jej w czasach, kiedy Wolfgang Welsch upomina się o powrót Musilowskiego człowieka bez właściwości[41], stanowi reakcję na kryzys. Nie da się przywrócić teocentrycznej koncepcji świata – zresztą nie jest to pożądane – ale duchowość ponowoczesna nie musi wcale funkcjonować jako oksymoron, czego dowodem kino Michelangelo Frammartino, Aleksandra Sokurowa czy Apichpatonga Weerasethakula. Jednak po zdiagnozowanym przez Waltera Benjamina zaniku aury dzieła sztuki, po zredukowaniu jego funkcji religijnej do czysto estetycznej, projekt resakralizacji wydawać się może karkołomny.

[38] M. Marczak, *Oczekiwanie, czyli czas na namysł*, [w:] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki (red.), dz. cyt., s. 222.
[39] M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 81.
[40] Zob. tamże, s. 9.
[41] W. Welsch [za:] A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, dz. cyt., s. 270.



1585477677(67)

Często przywołuje się słowa Kierkegaarda, jakoby nuda była źródłem wszelkiego zła, jednak zapomina się o polifoniczności dzieł filozofa. Deklarację na temat znudzenia wypowiadał z pozycji estety. Homo aestheticus wyparł homo religiosus, a estetyzm, jak pisała Agata Bielik-Robson, to „wewnętrzna plastyczność duszy, poddająca się kształtowaniu w myśl reguł improwizowanych – jest doświadczeniem każdej nowożytnej jednostki. W jej życiu nie ma konieczności z góry danych”[42]. I dalej dodaje:

*jedną bowiem z charakterystycznych skłonności tzw. „etyki ponowoczesnej” jest unikanie konfrontacji z problemami duchowymi; jej strategia zwykle polega na przeczekaniu, aż przemilczane, skazane na pojęciowy niebyt problemy, same przestaną istnieć.*[43]

Wielu twórców współczesnych podejmuje jednak próbę zapełnienia znaczeniami przestrzeni współczesnej[44]. Ta „ekumeniczna międzynarodówka”[45] – jak Tadeusz Sobolewski określa twórców objawiających w kinie ukrytą religijność rzeczywistości – odważnie odpowiada na kryzys, „dostrzegając sens pod bezsensem”[46]. Tworzą projekt niemalże duchowy, gdzie na pierwszym planie prezentowane są pojęcia tak niemodne i „nieinteresujące”, jak transgresja metafizyczna, kontemplacja, wzniosłość (w rozumieniu absolutnym, kantowskim) czy dusza. Jest to kino zarazem bardzo osobiste, jak i przekonane o swojej intersubiektywności, o uniwersalnej potrzebie duchowości i o „woli sensu”[47], która została stłumiona w wyniku przemian społeczno-kulturowych i traktowana jako parias, element obcy w tkance współczesnego świata.

Naznaczenie pustką, przestrzeń pozbawiona konkretności, zawieszenie, bezruch, brak progresji, pusty czas, prolongaty – to przykładowe środki, które zdefiniowane są jako cechy literacko-filmowej nudy. Pojawiają się także w tych filmach, jednak przez ich intensyfikację nabierają cech subwersywnych, podkreślają nie brak więzi z otoczeniem, jak nudę opisywał Moravia, a właśnie przywracają taką więź lub przynajmniej nadają sens działaniom. W podobnym duchu – choć abstrahując od kategorii nudy – hermeneutykę sacrum w dziele sztuki opisywał Władysław Stróżewski:

---

[42] A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, dz. cyt., s. 19.
[43] Tamże, s. 265.
[44] Interesujące jest wskazanie równoległej tendencji – kinu remodernistycznemu, które za cel obiera właśnie odkrywanie ludzkiej duchowości, mianując się anty-antysztuką – zob. Richards Jesse, *Remodernist Film Manifesto*, http://jesse-richards.blogspot.com/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=37ce9088b85096d2 [dostęp: 25.05.2014].
[45] T. Sobolewski, *Poszukiwanie sensu*, [w:] M. Lis, *Ukryta religijność kina*, „Sympozja 45”, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 10.
[46] Tamże, s. 11
[47] V. Frankl [za:] T. Sobolewski, dz. cyt., s. 11.



1265662572(68)

*sacrum w sztuce wyraża się często poprzez pustkę ogołocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje. Tym samym jego własna podmiotowość, kształt, wartość stają się niczym, zostają unieważnione. Niezbędnym warunkiem wyrażenia sacrum jest wtedy Nic – źródło i zasada wszelkiej inności. Napięcie między danym a symbolizowanym znika. To, co dane, dotykalne, jest tylko środkiem do celu.*[48]

Podobnie jak Otto, polski estetyk definiował numinosum w kategoriach przeżycia, pewnego doświadczenia, które „ciążą niejako w kierunku sakralności. Mówiliśmy już o pięknie i doskonałości. Listę tę wypada teraz rozszerzyć o takie wartości, jak wzniosłość oraz o takie jakości estetycznie walentne, jak ciemności, cisza, milczenie.[49] Wyznaczają one „nowy porządek recepcji dzieła, akcentując wartości czysto duchowe i kontemplacyjne, nie zaś emocjonalne czy informacyjne”[50], ewokują transcendencję przez określoną formę filmową. Warto przywołać najważniejsze koncepcje transformacji – czy transfiguracji – rzeczywistości filmowej w znak, coś „więcej”.

### 3.3.1. Amédée Ayfre i Paul Schrader

Sacrum w filmie w niekwestionowany sposób znajduje się poza sferą języka czy prostej ikonografii w stylu Biblii pauperum, nie może objawić się w stanie czystym, a jedynie jako doświadczenie. „Świat na ekranie należy więc tak ukształtować przez stylizację, by z samej jego głębi wydobyć >>cudowność<<, nie tracąc nic z jego >>ciężaru realności<<. Wierność rzeczywistości jest niezbędna, jeśli chcemy pokazać to, co leży poza jego granicami”[51]. Jest to element łączący koncepcje Schradera i Ayfre’a, teoretyków próbujących ująć fenomen transcendencji w filmie.

Drugi z nich wyodrębnił dwa style, w których najdoskonalej przejawia się sacrum w kinie. Przy czym jest to sacrum odczuwane, a nie obrazowane – Ayfre odrzuca bowiem „technikę cudownościową” oraz „technikę nadimpresji” jako prymitywne i zakłamujące doświadczenie wyższego porządku. Pierwszy zespół zabiegów formalnych określa jako „styl

[48] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] N. Cieślińska (red.), *Sacrum i sztuka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 31.
[49] Tamże, s. 34.
[50] M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 82.
[51] M. Marczak, *„Anioł w szafie” – w poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego*, [w:] M. Przylipiak, K. Kornacki, *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 20.

transcendencji", który „polega na stylizacji służącej ewokowaniu niewidzialnego, pokazaniu człowieka stojącego w obliczu Boga"[52]. Wiąże się on z odrealnieniem obrazu świata, odejściem od konkretu, kierowaniem się w stronę abstrakcji. „Bohaterowie to nie konstrukcje psychiczne, postacie zaangażowane w widzialny świat, ale dusze reagujące na głęboki, sakralny wymiar rzeczywistości"[53]. Takie transcendentne inklinacje odnaleźć można w kinie Carlosa Reygadasa czy Aleksandra Sokurowa.

Drugi sposób ukazywania w kinie transcendencji nosi miano „stylu inkarnacji", o którym Magdalena Marczak pisze, że:

*ma odzwierciedlać świat ludzi, docierać do radykalnej prawdy o nich, wskazywać na ostateczny sens egzystencji ludzkiej. Styl ten odwołuje się do takich doświadczeń, jak życie i śmierć, Dobro i Zło, płeć i krew, pokazanych w wymiarze absolutnym, nierelatywistycznym.*[54]

I dodaje:

*W planie fabularnym oznacza to tendencję do przedstawiania ludzkich zmagań, moralnego i duchowego doskonalenia się.*[55]

W tym przypadku nie zrywa się więzi z konkretem, ponieważ docieranie do radykalnej prawdy o człowieku wymaga realistycznej bazy – Marczak w *Poetyce kina religijnego* określa ją jako „realizm fenomenologiczny"[56], gdzie doświadczenie sprowadzone zostaje do wymiaru absolutnego. Tego typu kino z łatwością odnajdziemy w twórczości braci Dardenne czy Andrieja Zwiagincewa, którzy posługują się symbolicznym obrazowaniem i formułą paraboliczną, ale w przypadku belgijskich reżyserów widoczne jest paradokumentalne zacięcie.

Przy czym Ayfre uważał, że obraz staje się naturalnym nośnikiem sacrum, gdyż jest dwuznaczny, aluzyjny, wytwarza pewien naddatek sensu[57]. Paul Schrader z kolei przenosi punkt ciężkości na samą rzeczywistość: „Bazą stylu transcendentnego jest przeświadczenie, że świat stworzony zawiera (…) porządek numinotyczny. (…) Ale żeby był on widoczny,

[52] Tamże, s. 20.
[53] Tamże, s. 25.
[54] Tamże, s. 20.
[55] Tamże, s. 26.
[56] M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, dz. cyt., s. 29.
[57] Zob. tamże, s. 30.



9263093760(70)

rzeczy muszą być nieprzetworzone, ich naturalny (boski) porządek musi być niezmieniony”[58]. Celem staje się zatem dotarcie do wnętrza, do pierwiastka transcendentnego pulsującego podskórnie w rzeczywistości. Schrader proponuje konkretną formę filmową – utożsamianą z dziełami Dreyera, Ozu, a szczególnie Bressona – pozwalającą na doświadczenie sacrum w kinie. Podstawą stylu transcendentnego jest estetyka powierzchni. Pierwszym krokiem jest czy powinna być zatem redukcja – odrzucenie tzw. *screens*, czyli wszelkich konwencji przedstawieniowych, fałszujących obraz rzeczywistości, filtrujących ją poprzez np. konwencjonalny realizm psychologiczny, tradycyjna dramaturgia czy mechanizm projekcji-identyfikacji. Schrader postuluje za pozostawieniem surowego materiału, ale nie tyle nawet oczyszczonego i minimalistycznego, co tautologicznego. Estetyka powierzchni służy przede wszystkim osiągnięciu wrażenia ostentacyjne manifestowanej zewnętrzności, przez co codzienność jawi się jedynie jako powierzchnia rzeczywistości ekranowej, ale i samego życia, ukrywająca pewien wymiar istnienia.[59] W podobnym duchu – lecz w kontekście pozafilmowym – pisał Michael L. Raposa:

*To inny porządek, w którym niski poziom poinformowania wydaje się niezbędny dla wyobraźni, a zwłaszcza dla wyobraźni religijnej, która nie szuka wglądu nowego, lecz głębszego.*[60]

Zatem w koncepcji Schradera bardziej niż prosty realizm jest to „stylizacja na codzienność. Wyeliminowanie screens powoduje, że rzeczywistość pokazana na ekranie jest banalna i surowa, pozbawiona plastycznej urody. Nie sposób się w nią zaangażować. Podobnie bohater, pozbawiony psychologicznego wizerunku jako sugestywnego filtra, staje się nagą duszą i także z nim widz nie może się identyfikować.[61]

W filmach wyczuwalny jest – czy powinien być – rozdźwięk między tym, co fizyczne, a tym, co duchowe (Schrader określa to jako *disparity*), który w finale doprowadzić ma do czystej ekspresji Transcendentnego, „przemiany zaangażowania emocjonalnego w estetyczną kontemplację”[62]. Koronnym przykładem stylu transcendentnego staje się zatem *Dziennik wiejskiego proboszcza* (1951) czy *Proces Joanny d'Arc* (1962) Roberta Bressona. Francuski reżyser w swoich *Notatkach o kinematografie* przedstawił wyznaczniki formuły określonej

[58] M. Marczak, *„Anioł w szafie”*…, dz. cyt., s. 21.
[59] Zob. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, dz. cyt., s. 36.
[60] M. L. Raposa, dz. cyt., s. 86.
[61] M. Marczak, „Anioł w szafie”…, dz. cyt., s. 22.
[62] Tamże, s. 23.



1003841644(71)

przez Andrása Bálint Kovácsa „minimalizmem metonimicznym”[63]. Preferował formę „prymitywną”, oczyszczoną z konwencji, zredukowaną – określał ją właśnie mianem nie „kina”, a „kinematografu”. Destylował wydarzenia, przedstawiał je w czystej formie i przekształcał w znaki. W tym celu wykorzystywał „spłaszczony” obraz, któremu głębię nadawać miała wyrafinowana warstwa akustyczna. Jak deklarował:

*Jeśli dźwięk może zastąpić obraz, należy ten obraz usunąć lub zneutralizować. Słuch lepiej rozpoznaje to, co wewnętrzne, wzrok – co zewnętrzne.*[64]

Jednak styl transcendentny – i pod wieloma względami odpowiadający mu styl transcendencji – nie wyczerpał się na *Gertrudzie* (1964), *Jesiennym popołudniu* (1962) i *Pieniądzu* (1983). Można odkryć jego ślady przede wszystkim w twórczości Tsai Ming-lianga czy Carlosa Reygadasa, lecz najważniejszym twórcą kina wiązanego z sakralnością, namaszczonym przez Schradera[65] i konsekwentnie badającego duchowość człowieka czy po prostu dającego jej świadectwo, pozostaje dziś Aleksander Sokurow.

### 3.3.2. *Matka i syn*, czyli film-ikona

Słowo „duchowość” nie jest najodpowiedniejsze. Pojawia się w dyskursie naukowym jako słowo-klucz wszędzie tam, gdzie chce opisać się to, co przekracza biologię, ale paradoksalnie staje się świadectwem daleko posuniętej desakralizacji myślenia współczesnego człowieka, a badacza może już przede wszystkim. Strach przed wypowiedzeniem słowa „dusza” wiąże się ze wstydliwym łączeniem go z obrazkami aniołów przeprowadzających dzieci przez przepaść i paleniem gromnic w czasie burzy. Jednak termin ten – i chociażby w tym należałoby dopatrywać wartości twórczości Sokurowa – funkcjonować może wciąż w stanie nie tylko czystym, pozbawionym uprzedzeń, odwulgaryzowanym, ale wręcz w dawnej wzniosłości. Jakby autor chciał powiedzieć – jeśli nie ma duszy, to co jest warte opisania?

Rosyjski reżyser przywraca dzięki temu człowiekowi i jego życiu wartość, absolutyzując, ale zarazem podkreślając, że to właśnie przez istnienie na Zachodzie skazanej na ostracyzm duszy można mówić o wielkości i szacunku do istnienia. Nie wynika to ze

[63] A. Kovács [za:] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 47.
[64] R. Bresson, dz. cyt., s. 302.
[65] Zob. A. Sokurow, *„The history of an artist's soul is a very sad story”*, „Film Comment” 1997, nr 6.



3916892086(72)

zdolności czy statusu społecznego, a z posiadania w sobie pierwiastka boskiego. Stąd pewne zabiegi formalne, które – przy odpowiednim stosunku odbiorcy – podkreślają bliskość rzeczywistości materialnej i transcendencji, a właściwie nie bliskość, a współegzystencję. Spowolniony rytm i wydłużone ujęcia skłaniają widza do przyjęcia postawy kontemplacyjnej, do obcowania z filmem jak z ikoną, do zanurzenia się w obrazie. Władysław Stróżewski porównał odbiór ikony do sakramentu.[66] Analogicznie filmy Aleksandra Sokurowa zamieniają się w doświadczenie religijne, wyzwalając intensywne emocje na skutek budowania atmosfery intymnego kontaktu z dziełem – i ludzką duszą właśnie. Dlatego też potrzebne jest wytworzenie wrażenie bezczasu, nie czasu pustego jednak, a nasyconego sensem. Zabiegi temporalne nabierają właściwości transgresyjnych – czas zdaje się spowalniać swój bieg do tego stopnia, że znudzony człowiek czuje się jak gdyby wychodził poza granice tego, co doświadcza. Rosyjski teolog, Paul Evdokimov, w *Prawosławiu* scharakteryzował czas sakralny:

*Czas nas określa, ale my także określamy czas, co powoduje różną zawartość jego momentów i możliwość otwierania się na inny wymiar. (…) każdy moment może się otwierać od środka na inny wymiar, co pozwala przeżyć wieczność w każdym momencie.* [67]

W *Matce i synu* (1997) Aleksander Sokurow dokonuje swoistego poświęcenia opisywanej rzeczywistości, przez co dokonuje „>>odprofanowania<<, >>odwulgaryzowania<< samego bytu”,[68] zamienia go w rytuał, gdzie nie tylko czas zyskuje charakteru ahistorycznego, ale świat archetypicznych relacji przekształca się w przestrzeń pośrednią, swoistą drabinę Jakubową, łączącą materię z tym, co boskie. Fabuła jest wątła – opisuje mężczyznę, który towarzyszy matce w ostatnich chwilach przed śmiercią, a następnie jego żałobę – jednak tradycyjna dramaturgia traci rację bytu. Punkt ciężkości przesunięty zostaje w stronę intymności, bliskości przeżyć. Warstwę akustyczną budują przede wszystkim szepty, westchnienia i oddychanie. Użycie izolowanych dźwięków zbliża widza do czysto eschatologicznego doświadczenia rozgrywającego się – czy raczej przeżywanego – na ekranie. Ostatnie chwile życia zostają uświęcone. Różni to *Matkę i syna* od innego poruszającego studium umierania w rosyjskiej sztuce, a mianowicie od *Śmierci Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja, ale również od konwencjonalnych, teatralnych gestów.

[66] Zob. W. Stróżewski, dz. cyt., s. 37.
[67] P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, s. 219-220.
[68] Tamże, s. 217.

Nie oznacza to jednak, że Sokurow ekshibicjonistycznie odziera pożegnanie syna i matki z intymności. Obraz stawia bowiem opór, nie poddaje się łatwej recepcji przez zniekształcenia formalne, użycie skomplikowanego systemu filtrów i luster. Kiedy w pierwszej części filmu syn towarzyszy umierającej matce, obraz rozciągnięty jest wzdłuż linii diagonalnych, symbolizując upadek, zbliżanie się śmierci, ale i tracenie pewnego fundamentu przez mężczyznę. Kiedy kobieta przestaje oddychać, w rozpaczy przemierza samotnie tę samą trasę, którą przebył, niosąc ją na rękach – wtedy następuje „zbicie" obrazu, jakby nagły ciężar przygniótł osieroconego przed chwilą mężczyznę. Od konwencjonalnego realizmu odbiega również sam sposób ukazania postaci. Są to figury archetypiczne, na swój sposób hieratyczne, uczestniczące w esencji doświadczenia – nie oznacza to ucieczki przed konkretnością, a jedynie wzniesienie filmu na poziom uniwersalny, ponadczasowy, oderwany od „zewnętrznych uwarunkowań"[69] i nie tylko czysto ludzki, ale religijny wręcz. Z tym elegijnym dziełem obcuje się bowiem jak z sakramentem – angażując się, uczestnicząc emocjonalnie i przeżywając pewnego rodzaju oczyszczenie, chociaż gorzkie.

Kontemplacyjny odbiór, „opór czystej estetyki"[70] przywodzący na myśl jednolite, zwykle złote tła ikon – izolujące postaci, a zarazem odsyłające do jakiejś wyższej rzeczywistości – prostota i pewna wzniosłość stają się środkami umożliwiającymi doświadczenie transcendentnego porządku. Na tej samej zasadzie funkcjonuje ukazanie cielesnej więzi między bohaterami – ciało zostaje uwznioślone, a bliskość nabiera wręcz epifanicznego waloru. To wyrwanie cielesności sferze profanum, odcięcie się od zwulgaryzowanej erotyki czy pustych gestów oraz przywrócenie jej niewinności i świętości sprawia, że twórczość Sokurowa – szczególnie jak w przypadku recepcji *Ojca i syna* (2003), w którym próbowano doszukać się kazirodczych relacji – będzie czymś niezrozumiałym dla tych, którzy zapomnieli o duchowym przeżyciu, jakie może zapewnić sztuka. Dla nich nuda pozostanie nudą i nie podda się żadnym próbom transgresji, o otwarciu się na transcendencję już nie wspominając. Dzieła autora *Molocha* stanowią jednak dowód na to, że środki potocznie kojarzone z nudą mogą służyć celom zgoła odmiennym, oczyszczając spojrzenie i wspierając przekroczenie granic doświadczenia.

[69] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 296.
[70] T. Botz-Bernstein [za:] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 295.

### 3.3.3. Wyspy sensu

Dla Sokurowa drugi człowiek i nieukonkretniony, lecz zawsze wyczuwalny porządek numinotyczny stanowią azyl przed współczesnością. Medytacyjność jego dzieł sprawia, że widz nie może uciec od ciężaru egzystencji, od *gravitas*, w nieznośną lekkość bytu, wywołaną brakiem zobowiązań, odpowiedzialności i głębi. Wydrążone ciało, któremu zakazano przyznawania się do posiadania duszy, porządek znaleźć musi w sobie, w innym, w rytuale i tak dalej. To ponowne połączenie się ze światem jest sposobem na pokonanie nudy. Enklaw jest niewiele, lecz na mapie kinematograficznej co chwila rozbłyskują, próbując „zbudować w miarę spójny obraz świata”[71] przez szukanie prawdy, wierność, zwrot ku przeszłości i tradycji, samoświadomość. Nuda spowolnienia – do czego odsyła już nazwa Slow Cinema – staje się warunkiem refleksji i tożsamościotwórczych zabiegów. Symboliczną tematyzacją tego argumentu dostarcza *Rosetta* (1999) braci Dardenne – ukazując bohaterkę cały czas w biegu, odbierają jej szansę na namysł nad swoją postawą i na próbę wejścia w relację z innym człowiekiem. Szybkość staje się „dowodem na utratę kontaktu z własną duszą”.[72]

Semih Kaplanoğlu podróżuje „w poszukiwaniu straconego czasu”, udaje mu się odwrócić porządek temporalny i zmitologizować przeszłość, nasycić ją znaczeniami i doświadczeniami na poły metafizycznymi, gdzie w zdradzającej kobiecie lęgną się węże (*Mleko*, 2008), gdzie zwierzęta pilnują człowieka, by ten spędził noc na czuwaniu, myśleniu i przede wszystkim na przepracowaniu ostatnich doświadczeń (*Jajko*), gdzie tajemnice świata szepcze się ojcu na ucho (*Miód*). Ten ostatni film zwłaszcza uświadamia różnice w portretowaniu prowincji przez twórców z pierwszej i ostatniej części tego rozdziału. Kiedy Tarrowską wieś cechował jedynie rozkład, a u Dumonta okolice Bailleul uderzały swym duchowym wyjałowieniem i emocjonalną pustką, wieś rodzinna Kaplanoğlu nie jest idealizowana, nie przypomina bukolicznych obrazków – jak chociażby w inicjalnej sekwencji *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas) – ale zachowuje ślad po utraconym ojcu, zapewniając cierpiącemu chłopcu kryjówkę w korzeniach drzew.

O mitologizacji prowincji można mówić również w przypadku twórczości Michelanglo Frammartino, jednak to, co szczególnie uderza w jego twórczości, to rytualizacja życia, portretowanie w *Le quattro volte* (2010) prymarnego porządku. Wydarzenia w filmie rozgrywają się poza sferą języka, czyli poprzez pustkę – jak chciał Władysław Stróżewski –

[71] M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 32.
[72] D. Siwicka, dz. cyt., s. 23.

zostawione zostaje miejsce na sacrum. Włoskiemu reżyserowi udaje się wyłożyć projekt niemalże kosmogoniczny, o cykliczności życia i śmierci, krążeniu materii i nierozerwalnej więzi między wszystkimi poziomami bytu, ale zarazem obrzędowa forma sprowadzona jest do poziomu ziemskiego. Nie można powiedzieć „ludzkiego", gdyż los koźlęcia czy pies biegający za procesją urastają do rangi pełnowartościowych bohaterów. Przyznając im taką rolę, Frammartino w swojej pitagorejskiej opowieści nadaje znaczenia całości ludzkiej egzystencji. Wystarczy dostrzec ten sens ukryty w cykliczności, sugerowanej powtarzalności – inaczej niż w opisywanych w poprzednim rozdziale filmach opisujących destrukcyjną rutynę.

Odmienny mechanizm resakralizacji obecny jest w twórczości Alberta Serry – nie polega on na tropieniu uniwersalnego cyklu w tym, co otacza człowieka, a na bressonowskim oczyszczeniu znanych tekstów kultury, czego wzorem pozostaje *Lancelot* (1974). Wyimek z ewangelii według świętego Mateusza o Trzech Królach[73] kataloński reżyser zekranizował w *Pieśni ptaków* (2008). Wszyscy zdają się zastygli w trwaniu – wędrówce lub oczekiwaniu, z niejasnym do końca celem, więc wypełnionymi nudą. Maria z Józefem nie mają o czym rozmawiać, siedzą oddaleni, kobieta częściej zajmuje się kozą niż nowonarodzonym dzieckiem – jakby bała się dotknąć niemowlaka, które ma być Bogiem. Kiedy zwierzę oddaje mocz na jej szatę, jest to moment porównywalny do wspomnianego już ziewania z *Honoru rycerza* – Serra przyłapuje życie na „gorącym uczynku". Jednak głównymi bohaterami nie jest biblijne małżeństwo, a wspomniani królowie. Podobnie jak w przypadku Marii i Józefa, zostają pozbawieni biblijnych konotacji, zamieniając się raczej w archetyp wędrowca czy pielgrzyma. Mimo że objawia się im anioł, nie do końca zdają się rozumieć powagę swojej tułaczki, dążą do celu, ale brak świadomości podważa jego sens. Podobnie jest z wierzącymi – nie obcują z transcendencją, ale muszą zaufać w jej istnienie. Miejsce akcji, wygasły wulkan na Teneryfie, podkreśla metaforyczność „zdarzeń" – nagie skały i wiszące nad bohaterami ciężkie chmury tworzą ahistoryczną scenerię moralitetu. Serra najpierw oczyszcza historię, redukując jej walory potencjalnie sensacyjne (ucieczka przed rzezią niewiniątek), sentymentalne (narodziny w żłobie), widowiskowe (gwiazda betlejemska) czy mirakularne (objawienia), ale następnie w tej wydestylowanej formie przekazuje istotę ludzkiego życia. Zamiast symbolicznych gestów preferuje naturalne, wynikające z motoryki angażowanych naturszczyków – zachowuje tym samym niekonwencjonalny realizm.

[73] Mówi się często o Trzech Mędrcach, jednak nawet w napisach końcowych określani są jako „królowie" (co istotne – nawet nie mają przydzielonych imion, które tradycja określa jako Kacper, Melchior i Baltazar), więc pozostanę przy tej formie.

## 4. CIERPLIWI REALIŚCI

Albert Serra równie dobrze mógłby inicjować rozważania na temat realizmu w kinie. Przy czym zamiast pewnej konwencji estetycznej i formuły narracyjnej bazujących na zasadzie logicznego prawdopodobieństwa, twórca *Honoru rycerza* rozprasza znaczenia, osłabia zależności przyczyno-skutkowe i tworzy świat, w którym podważona zostaje zasada identyfikacji. Pojawiające się w jego filmach osoby znajdują się w pół drogi między postacią (schemat pełnej identyfikacji), aktorem (strategie postdramatyczne) oraz sobą (fizyczna obecność kojarzona z kinem chociażby Bruno Dumonta, ale nade wszystko z dokumentem). To czyni z nich postaci na poły fantomatyczne, na poły realne, przechodzące w kierunku topicznych figur, ale chwilami niezmiernie konkretne. Dzieje się tak za sprawą nie odtworzenia, a jedynie – czy aż – pokazania autentycznego ruchu. Zmiany pozycji, ziewanie, przestępowanie z nogi na nogę, rozglądanie się dookoła w poszukiwaniu jakiejś zmiany – to wszystko sprawia, że na taśmie uwieczniona zostaje nieprzetworzona, prefilmowa energia czy mitycznie przypisywana realizmowi prawda, którą Serra „oczyszcza z wszelkiej sztuki”[1] fałszującej doświadczenie odbiorcze.

To, że takie oczyszczenie konwencji realistycznej jest potrzebne, podkreślają zdroworozsądkowe kategorie obecne nawet w dyskursie teoretycznym, który naturalizuje pojęcie „realizmu”.[2] W jego redefinicji na gruncie praktyki filmowej pomaga nuda, którą Maurice Blanchot uznał za medium realizmu – „nuda to codzienność stająca się manifestem”[3]. Zauważyć można to było także we wcześniej opisywanych filmach, uwypuklających doświadczenie zwykłego dnia. Jak to ma się jednak do Slow Cinema, które nazywa się – niekoniecznie wymiennie – neomodernizmem filmowym, a w każdym razie podkreśla się jego modernistyczne pochodzenie? Odpowiedzi dostarcza kanoniczny tekst Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, którzy na pytanie „Któż jednak (…) ośmieliłby się publicznie utożsamić z estetycznym i politycznym dyskursem realizmu?” odpowiadali, że jest to pewna forma reakcji, post-postmodernizm[4], a ponadto, wbrew

[1] R. Bresson, dz. cyt., s. 307.
[2] Zob. A. Helman, *À propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 30.
[3] M. Blanchot za: P. Petro, dz. cyt., s. 88.
[4] N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1998, s. 381.

powszechnym mniemaniom, realizm nie różni się diametralnie od innych aktualnych w kulturze tendencji:

*Realizm, modernizm i postmodernizm to systemy sygnifikacji, które są umiejscowione w kulturze zachodniej nowoczesności. (…) owe trzy nowoczesne sposoby oznaczania są wsparte estetycznym dyskursem realizmu, w którym nawiązanie do realności (a nie do świata idealnego) jest istotnym kryterium ważności*.[5]

Odrzucenie przez nowoczesność platonizmu implikuje zakorzenienie sztuki nie tylko w rzeczywistości, ale również w rzeczywistości – co istotne – społecznej, pozornie przesuwając punkt ciężkości z interpretacji na percepcję, a w rzeczywistości kształcącej zdolność analitycznego myślenia. Jednakże formy sztuki popularnej mianujące się realistycznymi ukrywają zwykle szwy oraz porządkują zdarzenia, by dzieło traktowane było jako autonomiczny świat, rządzący się znanymi regułami i nieakceptujący przypadku. Przez to stają się nie tyle prawdopodobne, co przewidywalne, nie tyle rzeczywiste, co realistyczne w znaczeniu pewnej konwencji. Slow Cinema w niektórych swoich odsłonach cechuje z kolei faktyczna „intencja realistyczna”[6].

## 4.1. Realizm przerobiony

Mechaniczna rejestracja i pewien automatyzm wpisany w proces produkcji filmowej niegdyś uważane były za gwarant autentyczności, a na pewno obiektywizmu. Takie „naturalizowanie” realizmu sztuki filmowej wpisane było w koncepcje André Bazina oraz Siegfrieda Kracauera. Pierwszy optował za realizmem środków, drugi – efektów, jednak obaj uznawali film jako przedłużenie fotografii, która traktowana była jako przekaz bez kodu, umożliwiający właściwie czystą denotację i doskonale odzwierciedlający rzeczywistość. Bazin za eksplikację swoich tez uznawał szczególnie kino neorealistyczne, które wiązało się z pewną postawą twórczą, z „wiarą w rzeczywistość”[7], w filmie przejawiająca się w formie surowej, nieinscenizowanej. Choć w rozmaity sposób tezy te aktualizowano na planie, to nie uciekano również od etapu postprodukcji, która w jakimś stopniu sprzeczna byłaby z realizmem środków, ale zapewnić może bliższy rzeczywistemu odbiór wzrokowy

[5] Tamże, s. 386.
[6] E. Auerbach, dz. cyt., s. 396.
[7] A także związanymi z sytuacją powojenną ograniczeniami finansowymi i zniszczeniem zaplecza przemysłu filmowego.

i słuchowy. Czerpano zatem albo z dziedzictwa XV- i XVI wiecznego malarstwa renesansowego, albo nawiązywano do struktur narracyjnych XIX-wiecznej powieści, która spopularyzowała tworzenie panoramicznych obrazów społeczeństwa oraz stosowanie narracji auktorialnej. Widoczną tendencję do obiektywizowania przeniesiono do kina, zwłaszcza kina aspirującego do zaprezentowania społecznych obserwacji. Wkrótce jednak konwencje realistycznego przedstawiania – z przezroczystością faktycznie wysoce zideologizowanego stylu – zostały wchłonięte przez kino klasyczne, „przeciekły" do Hollywood:

*Był to początkowo elitarny sposób postrzegania świata, zanim stał się szeroko rozpowszechniony jako „ontologia popularna" w dwudziestym wieku.*[8]

I jak Jean Renoir, Orson Welles czy później neorealiści włoscy traktowali realistyczny punkt tworzenia jako występowanie z określonej pozycji nie tylko estetycznej, ale i etycznej, tak w kinie mainstreamowym ten styl i pewien sposób opowiadania zwulgaryzował się, ale zarazem upowszechnił, kształtując oczekiwania widzów, tylko pozornie szukających w sztuce mimetycznego odzwierciedlenia rzeczywistości. Klasyczna narracja realistyczna konstruuje wewnętrznie spójny, samowystarczalny świat, tworząc zarazem iluzję koherencji samej rzeczywistości, do której się odwołuje. Jest to zabieg o tyle ideologiczny, że wprowadza pewne schematy zachowań, „oczywiste" i „powszechne", które homogenizują światopogląd. Wykorzystując struktury rozumienia wykorzystywane w życiu codziennym, takie narracje stają się łatwe w odbiorze – ale wyklucza to ukrywanie informacji i niekompletność tego świata.

Przy zachowaniu mniej lub bardziej naciąganego prawdopodobieństwa miejsca i akcji, stereotypowych charakterystyk psychologicznych postaci oraz logiki następstwa przyczynowo-skutkowego kreowano fałszywy obraz rzeczywistości uporządkowanej, zamykającej się na przypadek i uatrakcyjnionej w imię zasad filmowego widowiska, które konwencje przedstawia jako „prawa naturalne". Ponadto kino to ucieka od rzeczywistych diagnoz społecznych czy brutalności codziennych tragedii w co najwyżej teatralne gesty, przyświeca mu zwykle filozofia happy endu i amerykański ideał *self-made mana*, którego starania zostają prędzej czy później wynagrodzone albo przynajmniej odnoszą jakiś skutek. Waldemar Frąc twierdzi, że kino w rzeczywistości zmiękcza „twardość rzeczywistości", co stanowi potrzebę antropologiczną.[9] Jednak takie kino samo siebie skazuje na eskapizm,

[8] N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, dz. cyt., s. 385.
[9] Zob. W. Frąc, *Kino i twardość rzeczywistości*, „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75-76, s. 66-67.

a widza na może i błogie, ale niesatysfakcjonujące „lenistwo" świadomości. Mianując się realizmem, w rzeczywistości ucieka od funkcji referencyjnych.

W tym miejscu odzywa się nuda, pomagająca oczyścić realizm ze wszystkich „kłamstw", którymi przez dekady obrósł i wciąż obrasta. Slow-twórca, analogicznie do uwag Przemysława Śliwińskiego na temat poezji Różewicza, odkrywa, że naga nuda „zawiera w sobie pierwiastek jakiejś czystości – jakby (…) [twórca – M.S.] chciał powiedzieć, że kiedy się nudzi, to nie kłamie – i zarazem poczucia realności"[10]. Deleuze wskazywał na kryzys poczucia rzeczywistości po II wojnie światowej, który zanegował dalszą bezrefleksyjną wiarę w obraz-ruch, co zmusiło do redefinicji formy filmowej, zbliżającej się do nowej sytuacji i stanu mentalnego społeczeństw. Dziś, po doświadczeniach postmodernizmu, twórcy filmowi muszą postawić sobie kolejne zadanie, tworząc kino „usiłujące wniknąć w samo tworzywo świata i – w logicznej konsekwencji – filmowego medium".[11] Dlatego z jednej strony w rekwizytorni filmowego realizmu pozostały takie środki i zabiegi, jak plenery i naturalne wnętrza, *location-shooting*, angażowanie naturszczyków czy stosowanie głębi ostrości, dewaluującej znaczenie montażu, a z drugiej – powiększyła się ona o kluczowy chyba element języka nudy w kinie, a mianowicie – długie ujęcia. „Wraz z wydłużeniem trwania codzienność jest bez wątpienia *signifier par excellence* impulsu realistycznego."[12]

Prolongaty umożliwiają – czy wymuszają wręcz – intensywną obserwację rzeczywistości, przyjrzenie się jej i samodzielne wynajdywanie znaczeń czy odkrywanie fabuły. Oczywiście, nie jest to zasada, ponieważ taka formuła wymaga nie tylko intencji autorskiej, ale również zaangażowania widza. Jednak to, co konotuje nudę, wcale nią być nie musi:

*Najpoważniejszy zarzut wobec filmów Antonioniego lub narracji Becketta czy Burroughsa jest taki, że ciężko się je ogląda albo czyta, że są „nudne". Lecz argument nudy jest doprawdy pełen hipokryzji. Nie istnieje bowiem coś takiego jak nuda – to tylko nazwa pewnego rodzaju frustracji. Nowe języki, jakimi mówi do nas interesująca sztuka naszych czasów, są frustrujące dla wrażliwości ogółu wykształconych ludzi*.[13]

[10] P. Śliwiński, dz. cyt., s. 239.
[11] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 239.
[12] I. Margulies, dz. cyt., s. 23.
[13] S. Sontag, *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, przeł. D. Żukowski, [w:] tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 407-408.



1246460145(80)

Choć Susan Sontag odrzuciła pojęcie nudy, to już pół wieku temu zwróciła uwagę na interesujący fakt. Mianowicie związała nowe formy wyrazu z frustracją, dokonując przewartościowania doświadczenia estetycznego, które nie musi być pozytywne, a nuda – pozostanę jednak przy tym sformułowaniu – umożliwia sztuce pełnienie funkcji nie tylko rozrywkowych. Właściwie zatem odwróciła znaki potocznego rozumienia sztuki, gdyż negatywne odczucia nie są podstawą jedynie współczesnych jej formuł i teorii anestetycznych, ale również stanowiły podstawę już *katharsis* – pochodzącego z czasów, kiedy sztuka pełniła wciąż funkcję na poły religijną, nadającą jej rangę samą w sobie. Do ponownego uwznioślenia dzieła sztuki zdają się wracać filmowcy związani ze Slow Cinema, nie bojący się nudy, a przed produkcje „taśmowe" przedkładający pietyzm i cierpliwość.

Mimo zauważonego przez Andrew Tudora mitu realizmu w kinie, który kolejnym formułom zwykł przypisywać coraz to doskonalsze odwzorowanie rzeczywistości i zakładać ich ewolucyjny rozwój[14], wydaje się, że „nudne" obserwacje i Slow-realizm pozwala na zagłębienie się w jakiś fragment rzeczywistości, nawet w przypadku kontekstów obcych doświadczeniu codziennemu widza. Sytuacje trwają, często zastygają w niezmienności, ale zarazem otwierają się przed oczami – i uszami – odbiorców, odsłaniając ich faktyczne znaczenie. Długie ujęcia i redukcja montażu przywracają rzeczywistości wieloznaczność – widz musi sam dostrzec akcję, ale nawet wtedy niemożliwy staje się „jasny bilans zdarzeń"[15]. Skoro wiarygodność sytuacji scenariuszowej to nic innego jak „funkcja ich powolnego rozwoju i cierpliwości widza"[16], nowa formuła realizmu staje się zarazem kwintesencją filmowej nudy, o tyle potrzebnej, o ile wyzwala nasze spojrzenie spod dyktatu utożsamianych ze spojrzeniem twórcy ruchów kamery, planów oraz cięć montażowych, choć naiwnością byłoby sądzić, że z filmów znika arbitralność. Widz osiąga większą autonomię, rzeczywistość ukazana w filmie traci tendencyjne ukierunkowanie, a sam film otwiera się na możliwe interpretacje.

Istotne staje się także „budowanie" fonosfery – twórcy nie tylko rezygnują właściwie z muzyki niediegetycznej, ale również zbliżają się do praktyki dokumentalnej czy wręcz przeciwnie – izolują dźwięki, zbliżając się do sposobu słyszenia ich przez bohaterów, jak dzieje się przykładowo w filmach Tsai Ming-lianga, z upodobaniem stosującego dźwięki

[14] Helman przywołuje właśnie ten mit, który wiąże historyczny rozwój realizmu z pozytywnymi konotacjami: „Przeświadczenie, że każda kolejna formacja realistyczna jest bliższa oddania prawdy o rzeczywistości" (A. Helman, dz. cyt., s. 32).
[15] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 235.
[16] Tamże, s. 246.

związane z fizjologią człowieka. Inaczej niż w klasycznym kinie, dźwięki tła nie są ściszane, kiedy zaczyna się dialog, co wymusza uwagę widza. „Większa wiarygodność nawet kosztem mniejszej klarowności przekazu”[17] byłaby może bardziej zauważalna – czy raczej słyszalna – gdyby nie to, że bohaterowie Slow Cinema zamilkli, rzadko odzywając się do innej osoby, ponieważ nie potrafią się komunikować lub po prostu są osamotnieni w sensie fizycznym – jak bohaterowie filmów Lisandro Alonso, zwłaszcza Misael z *La libertad*. Odbiór zmienia się zatem w ćwiczenie z Cage’owskiej aleatoryki, w której „fono-u-formowany”[18] człowiek kształtowany jest przez:

*fonosferę, przez zanurzenie w świecie dźwięków. Strategia Cage’a zmierza do tego, aby słuchanie, owa pierwotna „otwartość na bycie”, realizowało swą zdolność nie poprzez konstytucję sensów oraz własnej obecności, lecz poprzez realizację swej pierwotnej dyspozycji, którą jest „umiejętność słuchania”. Cage pragnie również, aby nakierowana na „całość słyszalnych sensów” „zawsze słyszalna obecność” została pozbawiona gruntu, wytrącona z pewności*.[19]

Stąd istotną rolę w Slow Cinema odgrywa sfera akustyczna, co zaznaczone zostało już między innymi przy analizie *Matki i syna*, ale nie mniej ważne jest w zorientowanych realistycznie dziełach. Przykładowo w *Zapomnianym kraju* (2005), który opisuje wojnę domową na Sri Lance – mimo że na ekranie nie widać działań wojennych, kilka razy w kadrze pojawia się pojedynczy czołg, ponury znak niekończącej się wojny. Jeżdżący ciężarówkami żołnierze wydają się czekać tylko na ponowne starcia z Tamilskimi Tygrysami, z bezczynności bawiąc się kosztem lokalnej ludności. Pozornie spokojna strefa wojny staje się jednakże przestrzenią, „wiejskim czyśćcem”[20] – w której wybrzmiewa trauma lokalnej ludności. Nie bez przyczyny używam słowa „wybrzmiewa”, bo choć dialogi są mocno ograniczone, to wydarzenia – pozornie nieumotywowane samobójstwa czy atawistyczne wręcz zdrady – stają się zrozumiałe właśnie poprzez wsłuchanie się w dźwięki tła. Gęsta fonosfera, pełna szumu wiatru, szelestu traw i drzew, śpiewu ptaków, zawiera w sobie sygnały niegasnącego zagrożenia, kiedy zwykłe stukanie okiennicy odczytywane jest jako zbliżanie się niebezpieczeństwa, odległy odgłos hamowania brzmi jak wyrok, a nieustający szum wiatru i deszczu potęguje uczucie odizolowania. Fonosfera sugeruje, że nawet po

[17] J. Topolski, *Taktyka powolności i ciszy*, dz. cyt., s. 7.
[18] J. Luty, dz. cyt., s. 100.
[19] Tamże, s. 102.
[20] J. Hoberman, *Battlefield Earth*, http://www.villagevoice.com/2006-06-13/film/battlefield-earth/ [dostęp: 11.06.2014].

zakończeniu działań wojennych – co faktycznie miało miejsce cztery lata później – pole bitwy nie zniknie, gdyż lata życia w strachu zdegenerowały ludzi, lękających się zwłaszcza swoich obrońców. W *Zapomnianym kraju* wgląd w psychiczne spustoszenia postaci umożliwiony zostaje właśnie poprzez ich „fono-u-formowanie". Zatem „otwartość na bycie" w nowej formule wymaga, ale i wykształca umiejętności słuchania i patrzenia, nadając tym „naturalnym" przymiotom pierwotną czystość – wzrok i słuch same muszę dokonać selekcji, (1) by z nadmiaru – mimo że brzmi to paradoksalnie – informacji wydobyć głębsze znaczenie prezentowanych sytuacji. (2) Przywrócony zostaje „intensywny kontakt z realnym człowiekiem i jego najbliższym otoczeniem"[21], a odbiór filmu, zmuszenie do intensywnego wglądu w prezentowany fragment rzeczywistości, staje się doświadczeniem wręcz fizycznym.

Dwa główne cele realistycznych odsłon Slow Cinema – przywrócenie rzeczywistości jej tajemniczości oraz obserwacja granicząca z realnym doświadczeniem – nie wykluczają się wzajemnie, lecz w różnych filmach nacisk pada na różne elementy. Jednakże pierwszym krokiem do uzyskanie „czystej" transpozycji realności w świecie przedstawionym jest usunięcie tego, co Schrader określał jako *screens*. Niektóre filmy „uginają się" pod ciężarem życia codziennego, które paradoksalnie przyczynia się do zniszczenia konwencji realistycznej[22], lecz przyjęcie antyiluzjonistycznej optyki czy typowo modernistycznego brechtyzmu przyczynia się do demaskacji formy filmowej i tego, co – niesłusznie – naturalizujemy pod sformułowaniem „filmu realistycznego".

## 4.2. Antygatunek i antyfilm? Corneliu Porumboiu

Kiedy Viorel pyta się o Andreę, widz nie ma pojęcia, kim jest ta kobieta. I nie dowiaduje się tego do końca filmu. Może jest to nieistotne, ale może poszukiwana stanowi znaczącą postać w przeszłości bohatera i jego żony. *Aurora* (2010) pełna jest tego typu luk i niewiadomych, więc zmusza do stawiania hipotez – Cristi Puiu chciał, żeby widz przyjął rolę detektywa[23], więc ograniczył perspektywę i podkreślił niemożność stworzenia całościowej wizji, mimo obecności wydłużonych obserwacji i podążaniem kamery za Viorelem. Skoro widz prowadzi śledztwo, poziom napięcia utrzymywany jest na niskim poziomie (w odróżnieniu od wcześniejszego filmu Puiu, *Śmierci pana Lăzărescu*, 2005),

[21] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 211. Syska nazywa to zwrotem antropologicznym.
[22] N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, dz. cyt., s. 401. Twórcy pisali o *Jeanne Dielman…*
[23] R. White, *Cristi Puiu Discusses* Aurora, „Film Quarterly" 2010, vol. 64, nr 2, s. 6.

a zagadkę stanowi nie intryga, a główny bohater, mamy do czynienia z „klasycznym" antykryminałem.

Film Puiu jest o tyle dobrym przykładem, że twórca świadomie ogranicza poziom poinformowania, aby zbliżyć się do sytuacji bohatera – w rzeczywistości nie tłumaczy się każdego swojego kroku. Pozbawiony „instrukcji obsługi" widz musi samodzielnie skonstruować fabułę, a dodatkowo zmierzyć się z gatunkowymi przyzwyczajeniami. *Aurora* pokazuje zatem, że impuls realistyczny w kinie zaczyna się od odwrócenia konwencji. Z różnymi formułami gatunkowymi mierzył się również Jim Jarmusch, m.in. z westernem w *Truposzu* (1995) czy horrorem wampirycznym w *Tylko kochankowie przeżyją* (2013), choć najbliższym estetyce Slow Cinema byłby wczesny *Poza prawem* (1986), który usunął kluczowe z punktu widzenia klasycznej dramaturgii sceny – ucieczki z więzienia i nawiązania romansu. Tsai Ming-liang dekonstruował musicale (w *Dziurze* i w *Kapryśnej chmurze*, 2005, gdzie ponadto odwrócił konwencje kina pornograficznego), lecz pracował zwłaszcza na bazie melodramatu. Subwersywne podejście do tego gatunku obecne jest również chociażby w *Pianistce* Hanekego, *Cichym świetle* Reygadasa, *Attenbergu* (2010) Athiny Rachel Tsangari czy we wszystkich dotychczasowych fabułach Philippe'a Grandrieux (w *Sombre*, 1998, *Nowym życiu*, 2002, i *Jeziorze*, 2008). Oraz w filmie *Kiedy wieczór zapada nad Bukaresztem albo metabolizm* (2013). Podobnie wspomniane w przypadku *Aurory* struktury antykryminału[24] odnaleźć można w *Pewnego razu w Anatolii* (2011) Ceylana czy w *Ludzkości* Dumonta. Ale także w filmie *Policjant, przymiotnik* (2009).

Zwłaszcza w tym filmie Porumboiu podkreśla ograniczającą obecność matryc gatunkowych, jednak od czasu swojego debiutu przejawiał silne wyczulenie na obecność formy filmowej. Rumuński twórca w nagrodzonym za reżyserię w Cannes *12:08 na wschód od Bukaresztu* (2006) zaprezentował tragikomiczne ujęcie prowincjalnego wymiaru historii, gdzie dotarcie do prawdy jest niemożliwe, na pierwszy plan wysuwają się proste ludzkie motywacje, a historia traktowana jest instrumentalnie. To wszystko – podszyte grubą warstwą absurdu – udało się osiągnąć dzięki zastosowaniu czasu realnego. Krótsza pierwsza część filmu stanowi właściwie ekspozycję dla centralnej, pozbawionej elips części drugiej – scenie rozmowy na temat rewolucji w studiu telewizyjnym. Obecne cięcia sygnalizują jedynie przejście od planu ogólnego i amerykańskiego, w którym widoczni są wszyscy rozmówcy, do półzbliżeń na wypowiadających się, co jest charakterystyczne dla estetyki telewizyjnych talk-

[24] Szerzej opisuje to Rafał Syska, który genezę odwrócenia konwencji melodramatu i kryminału upatruje w tradycji modernistycznej, zwłaszcza Antonioniego – zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., 215-221.

shows. Niefragmentaryzowana rozmowa objawia absurd pewnych sytuacji, chociażby tego, że tak naprawdę goście nie mają za wiele do powiedzenia – jeden poszedł po prostu za wszystkimi na plac, żeby zaimponować żonie, a drugi kreował się na bohatera rewolucji, której może nawet nie było, choć kolejni rozmówcy telefoniczni zarzucają mu kłamstwo. Pomijając historyczną, historiozoficzną i zanurzoną w dyskursie postpamięci refleksję, rezygnacja z elips ukazała bezradność znanej powszechnie formy – w tym przypadku telewizyjnej – wobec działania przypadku.[25]

*12:08…* wyczuliła krytyków na zawartość komizmu w filmach Porumboiu, choć w rzeczywistości ciężko nazwać je komediami[26] – absurd wynika właśnie z realistycznego zacięcia, gdyż potrzebna do jego osiągnięcia jest wydłużona w czasie obserwacja. Zapytany o podejście realistyczne odpowiedział szczegółowo o parametrach obiektywu i formacie, by uzyskać percepcję analogiczną do naturalnej:

*Następnie można rozważyć tematy takie jak styl obserwacyjny, podejście obiektywizujące, kamera z ręki i tak dalej. Ale obiektyw i format są najważniejszymi aspektami według mnie. To skomplikowana kwestia. Wolę być obserwatorem i filmować w trzecioosobowej perspektywie.*[27]

Refleksja nad realizmem odbija się w jego filmach – nie tylko w wydłużeniu ujęć, zniwelowaniu napięcia, eliminacji punktów kulminacyjnych i tak dalej, ale również w metajęzykowym czy epistemologicznym podejściu do medium filmowego. Porumboiu nie traktuje filmu jako rozrywki i z uporem wraca do tego, jak wygląda normalne życie. To z tej materii codzienności dopiero wywodzi dyskurs na temat kina jako takiego i jego konkretnych form, ujawniając kody czy język wypowiedzi. Jego drugi film, *Policjant, przymiotnik*, z jednej strony stanowi nieco kafkowski obraz systemu biurokratycznego, typowego zwłaszcza dla postkomunistycznych państw, czy wręcz jest synekdochą rzeczywistości zmuszającej jednostki do absurdalnych, pozbawionych sensu działań, a z drugiej strony konfrontuje tą rzeczywistość z konwencjami gatunkowymi, mianowicie – schematem filmu policyjnego.

[25] Można zresztą porównać brak elips w *12:08…* i w *Rosyjskiej arce* (2002), gdzie zastosowanie jednego ujęcia służy zgoła innym celom – raczej narcystycznemu podkreśleniu kunsztu niż samemu tematowi, choć płynność uzyskana dzięki cyfrowej technice współgra z płynnością różnych planów czasowych.

[26] Jak robi to chociażby Adam Cook (zob. A. Cook, *Locarno 2013. Limits of Control: Corneliu Porumboiu's "When Evening Falls on Bucharest or Metabolism"*, https://mubi.com/notebook/posts/locarno-2013-limits-of-control-corneliu-porumboius-when-evening-falls-on-bucharest-or-metabolism [dostęp: 8.06.2014]).

[27] P. Holzapfel, *Interview: Corneliu Porumboiu talks about When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*, http://twitchfilm.com/2013/10/interview-corneliu-porumboiu-talks-about-when-evening-falls-on-bucharest-or-metabolism.html [dostęp: 8.06.2014]

Cristi śledzi nastolatka, który razem ze znajomymi pali haszysz – na komendzie chcą oskarżyć go o handel, ponieważ częstuje skrętami swoich znajomych. Policjant ma jednak wątpliwości natury etycznej, ponieważ nie chce chłopcu zmarnować życia przez taką drobnostkę, która niedługo może nie być traktowana dłużej jako przestępstwo. Zaczyna śledzić więc jego znajomych i ich rodziny. Pisze raporty, w których podaje poszlaki mające rzekomo obciążyć znajomych chłopaka – jego dziewczynę i znajomego, który jest zarazem denuncjatorem – jednak częste wyjazdy jednego z członków rodziny czy wypadek samochodowy pod wpływem alkoholu trudno powiązać z handlem narkotyków[28]. Po tygodniu unikania komendanta, ósmego dnia Cristi musi zjawić się w końcu w jego biurze, by zdać relację z dotychczasowego postępowania – i tu następuje kulminacyjna scena, które zaznacza autorefleksyjny wymiar filmu. Długa – i upokarzająca – dyskusja o tym, czym jest świadomość, prawo i moralność rzekomo miała być drogą do osiągnięcia prawdy, a w rzeczywistości podkreśla dwie rzeczy. Po pierwsze, jawi się jako sofizmatyczna próba zakwestionowania prawa moralnego na rzecz ślepego podążania za kodeksem. Jak Porumboiu powiedział w jednym z wywiadów, jego bohaterowie nie mają już oparcia w Biblii, a jedynie w słowniku[29]. To przenosi nas na kolejną płaszczyznę interpretacyjną – po drugie bowiem ogromną rolę w filmie odgrywają słowa, rozważania nad ich znaczeniami oraz nad zasadami pisowni. Czy to kiczowata piosenka, czy błąd ortograficzny, czy definicje słownikowe – wszystkie są punktem wyjścia dla refleksji metajęzykowej, choć niewysuwającej się na pierwszy plan. Kiedy komendant każe na koniec Cristiemu sprawdzić, co oznacza słowo „policjant", w słowniku znajduje się odniesienie nie tylko do realnego zawodu, ale również do konwencji filmowej.

Właściwie przez cały czas trwania fabuły Porumboiu podważał ogólne zasady tej formuły – akcent ze śledztwa i pewnej zagadki przeniósł na głównego bohatera i jego rozterki etyczne, więc zamiast sprawy kryminalnej śledzi się nie przestępcę, a śledzącego. „Akcje" policyjne – główną troską Cristiego jest bowiem uniknięcie efektownego z perspektywy widza nalotu na mieszkanie podejrzanego – zastąpione są przez monotonną rejestrację nużącej, nieinteresującej, dłużącej się pracy, gdzie do rangi przełomu urasta nawet wyjście sprzątaczki z domu denuncjatora, co oddaje niewdzięczną pracę policjantów najniższych szczebli. Kiedy Nelu, z którym bohater dzieli biuro, mówi, że wciąż czeka, Cristi odpowiada:

[28] Zaufanie komendanta policji do denuncjatora, mimo jego widocznie nieprzyjaznej motywacji oraz konfabulacji, odbija jeden z komunistycznych mitów – wzór Pawlika Morozowa. Jednak kwestia postkomunistycznego czy – ogólniej – postkolonialnego piętna nie jest tematem tej rozprawy.
[29] B. Harris, *Corneliu Porumboiu, „Police Adjective"*, http://filmmakermagazine.com/1400-corneliu-porumboiu-police-adjective/#.U5R9MnJ_tWJ [dostęp: 8.06.2014].

„U mnie też nic", trywialny pozornie dialog ukazuje nudę tej pracy, w której przestaje się wierzyć w postęp, zmianę czy przełom. Reżyser podkreśla, że postanowił w całym filmie działanie zastąpić niekończącym się oczekiwaniem – „On idzie, idzie gdzieś, nie, on idzie nigdzie"[30]. Stąd wiele scen realizowanych jest w czasie rzeczywistym, żeby również widz mógł odczuć to, jak bardzo rzeczywistość różni się od filmowych wyobrażeń. Cristi przeżywa kryzys, walcząc o odkrycie jakiegoś etycznego sensu w posttranscendentnym świecie, lecz także o zachowanie swojej podmiotowości – którą odbiera mu nie tylko system, ale i konwencja filmu policyjnego. Stąd finał wydaje się tak przejmujący – Cristi rozrysowuje na tablicy plan akcji, czyli jednak złamał się przyjął w jakimś stopniu argumenty komendanta oraz rozpuścił się w finalnie jednak triumfującej formie gatunkowej, zapowiadającej prędką akcję, za cenę jednak deindywidualizacji bohatera: widać jedynie trzymającą kredę rękę.

W najnowszej fabule Porumboiu posunął się jeszcze dalej, dekonstruując metodę twórczą rumuńskich twórców, ale również filmowe medium jako takie, tworząc coś, co niektórzy nazywają zaczynem postkina[31] lub antyfilmu. W *Kiedy wieczór zapada nad Bukaresztem albo metabolizmie* historia jest osadzona między filmowym melodramatem a dziełami dotyczącymi powstawania filmu, jak na przykład *Osiem i pół* (1983) czy *Noc amerykańska* (1973), ale w porównaniu z nimi widoczna staje się wyjątkowość ujęcia Porumboiu, pozbawiającego potencjalnie atrakcyjną opowieść o romansie aktorki i reżysera punktów oparcia w przyzwyczajeniach widza. Film składa się tylko z siedemnastu ujęć, każde przyjmuje jedną perspektywę, kamera nie zmienia miejsca przez całą długość sceny – wyjątkiem są sekwencje, w których umieszczona zostaje wewnątrz jadącego samochodu. Film inicjuje wypowiedź Paula na temat digitalizacji, która zmienia formuły filmowe – czego dowodem nie tylko stosowane na szeroką skalę CGI i kompozytowane obrazy na wzór newsa realizowanego w *Faktach i aktach* (1997, Barry Levinson), ale również *Rosyjska arka* – przesuwając coraz bardziej ograniczające twórców wymogi klasycznej taśmy. Jednak reżyser wierzy w „ograniczenia celuloidu"[32], umożliwiające realizowanie jedenastominutowych co najwyżej ujęć, ale również konstytuujących film jako sztukę.

W kolejnych scenach para bohaterów para przeprowadza próby, rozmawia, je lub uprawia seks, który jednak odbywa się za zamkniętymi drzwiami[33] – Porumboiu często w tym

[30] Tamże.
[31] Zob. A. Cook, dz. cyt.
[32] Tamże.
[33] W wywiadzie Porumboiu przyznał, że jest to również forma żartu – przez cały czas rozmawiają o seksie, a kiedy w końcu dochodzi do zbliżenia, jest ono filmowane przez zamknięte drzwi – ale również zabieg

filmie przesuwa zdarzenia poza zasięg wzroku, przykładowo w czasie próby słychać tylko głos reżysera, a i ciasna przestrzeń jest a tyle ograniczona, że nie widać aktorki, kiedy ta zbliża się do drugiego pokoju. To wycofywanie się z „prezentacji" nie wyklucza „reprezentacji" – każda ze scen jest bowiem zawoalowaną wypowiedzią na temat kina i koncepcji filmowania. Kiedy w chińskiej restauracji Paul zastanawia się, czy kuchnia chińska jest tak wyrafinowana, ponieważ wpłynął na to sposób jedzenia pałeczkami, w rzeczywistości ponownie wygłasza opinię o estetycznie walentnych właściwościach ograniczeń, lecz jego idee wydają się niezrozumiałe przez otoczenie – wyjaśniając Alinie, kim jest Monica Vitti i Antonioni, wyłania się jego obraz jako arthouse'owego „ostatniego sprawiedliwego", broniącego sprawy tak naprawdę przegranej.

*Rygoryzm Porumboiu podkreśla nie swoją własną obecność, ale arbitralność. W filmie obecna jest świadomość Rumuńskiej Nowej Fali poprzez wytknięcie umiłowania tej formacji do master shotów, długich ujęć, dopasowywanych do anemicznego zainscenizowania scenografii oraz scen, a również do refleksji nad sobą samym. Technika stanowi konceptualne ćwiczenie, które prowadzi donikąd*[34].

To, co właściwie Porumboiu pokazuje w swoim filmie, to swoistą bezcelowość. W ostatnich minutach producentka, nieufająca Paulowi w nieobecność spowodowaną chorobą, sprowadza na plan lekarza, który ma zbadać nagrania z endoskopii – i ponownie zwykłe wydarzenie „przemawia". Nie dość, że badanie pokazuje „milczące" wnętrze, sprowadzając jednostkę do wymiaru metabolizmu, to w dodatku okazuje się kłamstwem osoby, która film jednak wykorzystuje do manipulacji. Wielopoziomowa demaskacja czczości tym razem „wysokoartystycznych" tendencji w kinie jest dowodem już nie tylko realistycznych predylekcje Porumboiu, ale także tego, o co troszczył się w *Policjancie…* Cristi, czyli świadomości moralnej.

## 4.3. Małe niegodziwości jako realna przemoc – kino Rubena Östlunda

Neomoderniści cieszą się (nie)sławą twórców okrutnych, z upodobaniem przedstawiających eksplicytne sceny przemocy. Amat Escalante włącza je w szerszą diagnozę społeczeństwa meksykańskiego, upokorzonego biedą do tego stopnia, że wyzbywającego się

podkreślający, że wiele rzeczy w tym filmie rozgrywa się w domysłach. (zob. P. Holzapfel, *Interview: Corneliu Porumboiu talks about*…, dz. cyt.)

[34] A. Cook, dz. cyt.

oporów moralnych (w *Los bastardos* bohaterowie godzą się zabić za pieniądze nieznaną im wcześniej kobietę, jednak wcześniej korzystają z wygód mieszkania Amerykanki), lub wplątanego w okrutne zatargi gangów narkotykowych, przed którymi nie chroni współpracująca z przestępcami policja (*Heli* – zwłaszcza sceny tortur w gangsterskiej melinie, których kulminacją staje się podpalenie krocza jednego z bohaterów). Podobnie społecznie zakotwiczone jest morderstwo w *Parque vía* czy w *Jeanne Dielman…*, choć w tych dziełach przemoc traci swą konkretność, w pierwszym filmie ukazana bowiem zostaje we fragmentaryczny sposób, a w drugim można wręcz podważyć jej status realności, przesuwając się na wyobrażeniowy plan zemsty na patriarchacie. Analizę przemocy dostarcza film Alana Clarke'a *Słoń* (1989) oraz odwołujący się do niego film Gusa Van Santa o tym samym tytule (2003) – w obu przemoc pojawia się jako tajemnicze zjawisko społeczne. Tylko amerykański reżyser podkreśla motywacje czy po prostu opisuje swoich bohaterów, indywidualizując uczestników wydarzeń w Columbine High School, ale przez użycie przykładowo perspektywy *first-person shooter* stawia społeczno-kulturową diagnozę młodzieży bezrefleksyjnie konsumującej twory popkulturowe. Od scen przemocy nie ucieka również Bruno Dumont (*Ludzkość*, *Twentynine Palms*, 2003), Kim Ki-duk (*Samarytanka*, 2004, *Łuk*, 2005, *Pieta*, 2012) czy Thomas Clay (*Wielka ekstaza Roberta Carmichaela*, 2005), jednak u tych twórców społeczny kontekst umieszczony jest na dalszym planie, przez co traci „realistyczne zacięcie", czego nie można powiedzieć o zabijaniu pancernika (*La libertad*) czy kozy (*Los muertos*, 2004) w filmach Lisandro Alonso, które jednak niekoniecznie wiążą się z wielopoziomową diagnozą społeczną.

Obrazy przemocy w Slow Cinema wiążą się z diagnozowaną desakralizacją życia – społeczeństwo niwelistyczne może co najwyżej zastąpić Biblię słownikiem, ale zwykle po prostu znajduje się w pustce:

*Antroposfera nie znosi pustki aksjologicznej – gdy załamuje się system wartości pozytywnych, wkraczają na to miejsce wartości negatywne.*[35]

Twórcą już klasycznym, który z filmu na film rozbudowuje refleksję na temat przemocy, także przemocy społecznej, jest Michael Haneke, bo choć przesuwa akty przemocy do przestrzeni pozakadrowej, to za sprawą sfery akustycznej czyni je jeszcze bardziej

[35] M. Gołaszewska, *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 1994, s. 78.

sugestywnymi. Zyskał już miano *auteur du force* czy sadomodernisty[36], jednak nie odstrasza to jego naśladowców. W *Michaelu* (2011) Markus Schleinzer zszedł do austriackich piwnic i głównym bohaterem swojego filmu uczynił pedofila. Ascetyczny, surowy sposób rejestracji, przesuwanie aktów przemocy seksualnej poza ramy kadru, ale podkreślanie agresywnych gestów, kiedy ręka na karku przestaje być opiekuńczym gestem, a ma przypominać o dominacji oprawcy, przywodzą na myśl styl Hanekego. Jednak o wiele mocniej zakorzenione w tkance społecznej są filmy innego ucznia austriackiego reżysera, a mianowicie Rubena Östlunda, który doskonale rozumie, że zło przejawia się nie tylko w aktach przemocy, ale także w pasywności, w „cywilizowanym" dystansie i wygodnym niewidzeniu.

W *Mimowolnie* (2008) przedstawił opowieści, których inspiracją były prawdziwe doświadczenia znajomych reżysera. Jego wypowiedź – „Nie jestem zainteresowany filmowymi odniesieniami., żeby stworzyć swój film na bazie innych"[37] – można potraktować jako deklarację realisty. Wśród pięciu opowieści, które luźno się przeplatają i nie są ze sobą połączone, znajduje się przykładowo historia nauczycielki, która jako jedyna zbuntowała się przeciw nadużyciu siły swojego kolegi wobec ucznia, skazując się jednak tym samym na ostracyzm innych pedagogów; nastolatki, która straciła przytomność w wyniku spożycia alkoholu i została zdana na łaskę nieznajomego, kiedy wszyscy jej znajomi uciekli; czy grupy uwięzionej w autobusie przez kierowcę, czekającego na przyznanie się do winy prawdopodobnie małego dziecka, której nikt nie chce wziąć na siebie, żeby nie stracić twarzy. W każdej z tych historii odbija się zainteresowanie grupowymi zachowaniami i psychologią tłumu, a zróżnicowanie bohaterów tworzy szeroki wachlarz grup społecznych, wiekowych, zawodowych itd.

Fragmentaryczna struktura utrudnia odbiór, zmusza widza do większej uwagi, a dodatkowo potęguje wrażenie separacji istniejącej w społeczeństwie. Reżyser chce bowiem, by odbiorcy sami zajęli moralne stanowisko wobec prezentowanych sytuacji[38]. Charakterystyczny zabiegiem – typowym dla twórczości właśnie Hanekego – jest ustatycznienie kamery, która przez całą długość sceny nie zmienia położenia, arbitralnie narzucając perspektywę. Taki chwyt ułatwia dojrzenie podskórnej przemocy pewnych

[36] Zob. M. Weigel, *Sadomodernism*, https://nplusonemag.com/issue-16/essays/sadomodernism/ [dostęp: 9.06.2014].
[37] A. Pham, *Bored with Hollywood storie. Ruben Östlund – Director*, http://cineuropa.org/it.aspx?t= interview&lang=en&documentID =87563 [dostęp: 8.06.2014].
[38] Zob. tamże.

sytuacji – jak na przykład w scenie, kiedy nonkonformistycznie postępująca nauczycielka siedzi z dwójką innych pedagogów przy jednym stoliku w pokoju nauczycielskim. Znajduje się w centrum, jej koledzy z pracy siedzą po jej prawej i lewej stronie, zwróceni do siebie twarzami, jednak widać tylko ich dłonie. Mniej lub bardziej świadomie ignorują nauczycielkę, dając jej odczuć brak akceptacji dla wystąpienia przed szereg. Okrucieństwo sytuacji nie ma nic wspólnego ze zgwałceniem kobiety za pomocą butelki (*Wielka ekstaza…*) czy przypalaniem jąder (*Heli*), a jednak takie małe niegodziwości, z których składa się film Östlunda, zdają się nie tylko bliskie codziennemu doświadczeniu, co właśnie doskonale znane i obserwowane każdego dnia.

Szwedzki reżyser upomina się zatem o uwagę etyczną. Gdy jej brakuje, coraz bardziej przesuwa się granice – jak to się dzieje w następnym filmie pełnometrażowym Östlunda, czyli w *Grze* (2011). Odwołując się do autentycznych wydarzeń dotyczących psychicznego znęcania się grupy czarnoskórych nastolatków nad nieco młodszymi dziećmi z tzw. „dobrych domów". W znacznej części film poświęcony jest jednemu incydentowi, ale scena początkowa oraz przedostatnia (ostatnia, jeśli szkolny pokaz talentów uzna się za symboliczny epilog) odwołują się do napaści na inne osoby. Trudno mówić jednak o napaści, ponieważ zastraszenie czy kradzież komórki są co najmniej równorzędne z chęcią zabawy – *funny games* w wersji szwedzkiej wiążą się z upokarzaniem, w którym odbijają się społeczne konflikty. Widz – jak i ofiary – cały czas w napięciu czeka na eskalację przemocy, która w sensie fizycznym nie zachodzi – kradzież komórki faktycznie nie jest wielką stratą dla dobrze postawionych rodziców chłopców, katastrofa zachodzi raczej na planie wewnętrznym. Sukcesem Östlunda jest przeniesienie małych napaści na poziom społecznych stosunków, w których obok bezradnego przypatrywania się przemocy – jak w scenie napaści czarnoskórych chłopców przez starszych kolegów, wyraźnie zainspirowanej *Kodem nieznanym*, lub odmowy dzwonienia na policję do momentu aż „coś" faktycznie się stanie – dochodzi do podobnego upokarzania: kontroler w metrze przekracza granice reprymendy, wygłaszając opinię na temat nieuczciwości i niegodziwości chłopców (którzy *notabene* nie mają biletów, ponieważ przed chwilą zabrano im portfele).

Dwie ostatnie sceny są szczególnie znaczące – pierwsza pokazuje dwóch ojców, którzy na własną rękę próbują policzyć się z jednym z chłopców, który napadł na ich synów. Nie dzwonią na policję, litościwie nie chcąc marnować mu życia, ale zaczynają się z nim szarpać i zabierają mu komórkę. Obserwująca sytuację ciężarna kobieta chce zgłosić incydent na policję, ponieważ: "Oni są przecież podwójnie bezbronni - są dziećmi i są emigrantami",

więc powinno się z większą tolerancją podchodzić do ich zachowania. Ani mężczyźni, nadużywający siły, ani kobieta, której podejście uniemożliwia asymilację emigrantów, godzą się na małe niegodziwości. Paweł T. Felis w swojej recenzji pisał, że finał stanowi:

*dowód, jak cienka jest granica między sprawiedliwością a zemstą (…). Typowy dla zachodnich demokracji balans między postkolonialnym poczuciem winy i lękiem wobec "innych" prędzej czy później musi skończyć się fatalnie. Ale na razie nikt nie ma pomysłu, jak z tego impasu wyjść.*[39]

Jak już zostało wspomniane film ten przywodzi na myśl *Kod nieznany* i mimo deklaracji reżysera, że swoje filmy opiera na tkance rzeczywistości, a nie na cytatach, interesujące jest porównanie tych dwóch filmów. Jak pierwszy – podobnie jak większość innych francuskich filmów Hanekego – ukazuje brak gościnności Zachodu, tak Östlund zmienia perspektywę: nie boi się wybrać na oprawców czarnoskórych chłopców, ukazując, że równie niebezpieczne staje się wypaczone rozumienie gościnności jako niestawiania wymagań i podwójnych standardów – czego dowodem powracające w filmie jak refren sceny z pociągu, w którym obsługa nie wie, co zrobić z kołyską postawioną w przejściu. I chociaż schemat postępowania jest taki, że kiedy nikt się nie zgłasza, zawadzający przedmiot zostawia się na najbliższej stacji, podejrzenie, że należy ona do imigrantów przyczynia się do przymknięcia oka na złamanie zasad. Ostatnia scena – ponownie zdająca się cytować *Kod nieznany* – gdzie na szkolnym pokazie talentów pierwsza tańczy dziewczynka do stylizowanej na afrykańskie brzmienia muzyki, następnie na klarnecie gra jedna z ofiar. Pokazuje to, jak łatwo „cywilizowane" społeczeństwa poprzestają na poziomie stereotypów, zachwytu nad kolorytem, a jeszcze bardziej nad swoją otwartością, która jednak staje się mieczem obosiecznym i asekuracyjnym gestem przed międzynarodową krytyką publiczną, który jednak nie rozwiązuje wewnętrznych problemów.

## 4.4. Efekt rzeczywistości i wątek znaleziony – Lisandro Alonso

Nie sposób refleksji o realistycznych formach wyrazu w Slow Cinema nie zwieńczyć krótkim chociaż spojrzeniem na twórczość Lisandro Alonso. Bo chociaż do najnowszego filmu (*Jauja*, 2014) zatrudnił międzynarodową gwiazdę – Viggo Mortensena – to do tej pory

[39] P. T. Felis, *Przemoc nastolatków, czyli szwedzka „Gra"*, http://wyborcza.pl/1,75475,12659088.html [dostęp: 8.06.2014].

stanowił kanoniczny wręcz przykład filmowego realisty, pracującego z naturszczykami, w plenerach, odkrywającego w rzeczywistości potencjału na fabułę. I chociaż nie są to fabuły w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, to filmy Alonso nie są również dokumentami, implikując istnienie narracji[40]. Zanim jednak przejdę do opisu jego metody twórczej, warto przywołać koncepcję Rolanda Barthesa – efekt rzeczywistości może być bowiem nieznany twórcom związanym ze Slow Cinema, jednak ich dzieła zdają się go wywoływać.

Barthes zaczyna swój wywód od wskazania nieznaczącego zapisu jako sposobu narzucenia schematowi narracyjnemu „licznych poślizgów, opóźnień, odwróceń i rozczarowań”[41]:

*Opis jest całkowicie odmienny* [od struktury opowiadania – M.S.]*: nie ma żadnych przewidywalnych cech; jego „analogiczna” struktura jest czysto sumaryczna i nie zawiera tej trajektorii wyborów i alternatyw, nadającej narracji pozór centrum kontroli ruchu, obdarzonego referencjalną (i nie tylko dyskursywną) czasowością. (…) Osobliwość opisu (lub „bezużytecznego szczegółu”) w tkaninie narracji, jego odosobnienie, prowokuje pytanie (…) czy wszystko w narracji jest znaczące, a jeśli nie, (…) jakie jest, by tak rzec, ostateczne znaczenie braku znaczenia?*[42]

Barthes uważa, że „konkretna rzeczywistość” czy „konkretny szczegół” stawia opór wobec sensu, poddając się rzekomo czystej denotacji.

*Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować rzeczywistość, tak naprawdę mogą one jedynie – nic o tym nie wspominając – ją oznaczać. (…) mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste. To właśnie kategoria „rzeczywistości” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy, prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu oznaczenia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości.*[43]

[40] „Realistyczne fotografie i obrazy mają często >>przed<< i >>po<< poza tym jednym momentem uchwyconym w ramę. Sa to epizody opowiadania i zakładają one istnienie całej opowieści, tkwiącej w samej naturze obrazu i znaczeń, które konstruuje. Znaczenie obrazu jest dane przez jego miejsce w implikowanej narracji” (N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, dz. cyt., s. 390).
[41] R. Barthes Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 4, s. 120-121.
[42] Tamże 121
[43] Tamże 124-125

Francuski filozof zatem zauważa, że celem pozornego oczyszczenia pozostaje uzyskanie efektu rzeczywistości, który nigdy samą rzeczywistością nie będzie, ale funkcjonuje w oczyszczonej przestrzeni semiotycznej – „dziś celem jest raczej spustoszenie znaku”[44].

W twórczości Alonso często spotykamy na takie „spustoszone znaki” – dotarcie Argentina do domu córki pozbawione jest jakiejkolwiek puenty (*Los muertos*), Misael dzwoni do domu, lecz nie ma nawet o czym porozmawiać (*La libertad*), ale przede wszystkim egzemplifikacją tez Barthesa staje się breloczek z *Liverpoolu* (2008), który oznacza… brak znaczenia. Jest to przypadkowy gadżet, który prawdopodobnie Farrel znalazł w kieszeni i z poczucia obowiązku wręczył córce, która i tak niewiele rozumie, nie potrafi czytać i do końca nie jest świadoma nawet, że mężczyzna jest jej ojcem. W wywiadzie Alonso stwierdził, że nieznaczący przedmiot może mieć jakieś sentymentalne znaczenie dla Analii, ale w rzeczywistości to widz uparcie próbuje nadać mu nieistniejącą głębię.[45] W czasie tej samej rozmowy reżyser przyznał, że nie tylko stosuje *location shooting*, ale w pierwszej kolejności decyduje się na konkretne miejsce, zanim jeszcze rozpocznie zdjęcia czy wybierze bohatera. Udaje się na miejsce i stara się odkryć, co dzieje się z ludźmi, którzy tam żyją, obserwuje ich i opisuje bardziej środowisko, w którym żyją, niż relacje międzyludzkie, co wynika z przekonania o samotności człowieka. Tworzy tym samym Barthesowskie opisy – filmując „to, co zwykle nazywa się >>konkretną rzeczywistością<< [*le >>réel concret<<*] (nieznaczące gesty, ulotne postawy, nieznaczące przedmioty, redundantne słowa)”[46] – ale zarazem stosuje narracyjny chwyt Kracauerowskiego wątku znalezionego, gdzie źródłem fabuły staje się obserwowana rzeczywistość. Intensywna obserwacja człowieka nabiera u Alonso znamion etnografizmu, jednak nie do końca słuszne jest tytułowanie jej „behawioralną”. Co prawda autor *Fantasmy* koncentruje się na – w znacznej mierze – czystym opisie czynności wykonywanych przez swoich bohaterów, ale jednak wyczuwalne w filmie napięcie dramaturgiczne wynika z rzeczywistej koncentracji na wnętrzu człowieka, niezmiennie pozostającego i dla reżysera, i dla widza tajemnicą, zgodnie z Bressonowskim nakazem, by „Szanować naturę człowieka i nie robić jej bardziej oczywistej”[47].

Tajemnica człowieka odbija się w materii filmu, który ostatecznie odmawia ostatecznych odpowiedzi. Narracja pełna jest luk i niedopowiedzeń, retardacji oraz

[44] Tamże 125.
[45] Zob. V. Kovacsics, A. Nayman, *Shore Leave: Lisandro Alonso’s* Liverpool, http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonsos-liverpool/ [dostęp: 30.05.2014].
[46] R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, dz. cyt., s. 123.
[47] R. Bresson, dz. cyt., s. 297.

redundancji, a mimo żmudnego podążania za bohaterem nie zwiększa się horyzont poinformowania widza – proste czynności, obowiązki i cały naddatek codzienności z jednej strony przybliżają widza do tego, jak wygląda życie postaci – zwłaszcza Misaela, którego można zobaczyć w naprawdę codziennych sytuacjach – ale z drugiej strony sygnalizują pewien niedomiar tego świata. Dlatego dzieła Alonso przyjmują dynamiczną strukturę. Reżyser nie tylko „świat nieprzetworzony przez konwencje tradycyjnej dramaturgii filmowej”[48] czy wystawia widza na próbę – na przykład kiedy w *Liverpoolu* nagle przestaje podążać za Farrelem, chcąc by w środku filmu widz tak naprawdę zaczął oglądać „od początku”[49] – ale również pokazuje ograniczenia realizmu, tworząc zarazem najbliższy realnemu doświadczeniu obraz wieloznacznej, nieprzeniknionej rzeczywistości, która opiera się objawieniu jakiejkolwiek prawdy.

Z jednej strony zatem napędza jego twórczość potocznie rozumiany impuls realistyczny. Jak pisała Margulies:

*Jeśli konwencjonalne kino zawiera zbyt mało pozytywnych wizerunków kobiet, mniejszości etnicznych i innych, zadaniem filmowców-realistów jest reprezentowanie tych grup. Włączenie takich „obrazów między obrazami” tworzy nie tylko przestrzenno-czasową, ale także moralną ekspansję kina.*[50]

Alonso również traktuje to jako zadanie. Wybiera postaci funkcjonujące na marginesie, niemalże poza cywilizacją, zachowuje dystans względem nich, dostosowuje się do nich, cierpliwie rejestruje to, co robią, choć przez to odrzuca puenty i punkty kulminacyjne, co jednak potęguje wrażenie autentyzmu. Czysta obecność postaci nie jest skażona przez deindywidualizację – Alonso z upodobaniem wręcz „zauważa” gesty-idiosynkrazje swoich bohaterów[51]. Nawet milczenie nie jest realizacją konwencjonalizujących się schematów Slow Cinema, a wiąże się z samotnością oraz nieumiejętnością komunikacji.

Z drugiej strony jednak Alonso podkreśla arbitralność swoich decyzji, co znajduje swoją tematyzację w *Bez tytułu* (2011), gdzie jego brat „wciela się” w postać myśliwego – celownik momentami pokrywa się z obiektywem kamery, a strzały zwiastują gwałtowne cięcia, rozrywające tkankę filmu. Alonso akcentuje fragmentaryzm i język filmu przez

[48] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, s. 495.
[49] V. Kovacsics, A. Nayman, dz. cyt.
[50] I. Margulies, dz. cyt., s. 22.
[51] Zob. R. Syska, *Lisandro Alonso – luki filmowego realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 178.

intensywne doświadczenie tajemnicy[52] – intensywny wgląd w przestrzennie zawężone zdarzenia nie kwestionuje niedomówień. Poza wspomnianym „zwrotem akcji" w *Liverpoolu*, w każdym z filmów pojawiają się sceny, które zdają się przekraczać obiektywny opis. W autotematycznej *Fantasmie* (2006) pojawiający się Misael egzystuje na zasadzie fantomatycznej, co uzasadnia już chociażby tytuł filmu, przesuwający akcent w stronę wyobraźni twórcy, zamieszkiwanej przez postaci, którym poświęcił – z wzajemnością – fragment swojego życia. W przypadku dwóch pierwszych filmów tytuły również są znaczące, przełamując czystą rejestrację zdarzeń – czy *umarli* podkreślają widziane w pierwszej scenie ciała, czy może stan ducha zaludniających ten świat postaci? A może jedno i drugie, gdyż zamordowanie brata (oczywiście, motywy i okoliczności nie są znane) „zabiło" także Argentino? *Wolność* jest jeszcze bardziej wieloznaczna, ponieważ z jednej strony nabiera wymiaru krytyki społecznej – „Nuda zawsze zawiera element krytyczny, ponieważ sugeruje, że albo dana sytuacja, albo cała egzystencja jest głęboko niesatysfakcjonująca"[53] – skupiając się na stłamszonej przez życie w biedzie jednostkę, która zmuszona jest do jałowej egzystencji. Rafał Syska uznaje, że scena snu prezentuje codzienność „anektuje nawet świat sennego marzenia"[54], niemożność ucieczki od rzeczywistości nawet w stanie nieświadomości. Z drugiej strony jednak sen Misaela pokazuje niemożność ucieczki nie tylko z tej rzeczywistości-pułapki i życia-więzienia, ale i od prawdy. Jest to autotematyczny zabieg ukazujący metodę realisty, który nie może pozwolić sobie na całkowitą wolność, lecz ograniczenia przekuwa w zalety, kiedy wszechwiedzącego narratora zastąpi naocznym świadkiem, akceptującym tajemnice rejestrowanych ludzi i świata. Dlatego niepewność ontologiczna scen, odczytywanych zwykle jako sny, nie jest złamaniem, a przedłużeniem obiektywnego opisu, zdając relację zarówno z pewnego doświadczenia, jak i z metody twórczej.

***

Chociaż Lars Svendsen uważał, że nuda stawia pod znakiem zapytania rzeczywistość[55], przywołane przykłady twórców ukazują, że nużąca, ale intensywna obserwacja czy – według określenia Ericha Auerbacha – „rzeczowa powaga" stanowi warunek rozpuszczenia schematów przedstawieniowych, redefinicji pojęcia realizmu, ale również do wniknięcia

[52] Zob. tamże, s. 180-183. Wiąże się to z pojęciem Edwarda T. Halla, a mianowicie z kulturą wysokiego kontekstu – jest ona typowa dla Ameryki Łacińskiej, gdzie niski horyzont poinformowania staje się strategią komunikacyjną twórców (E. T. Hall [za:] R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, dz. cyt., s. 492-493).
[53] L. Svendsen, dz. cyt., s. 22.
[54] R. Syska, *Lisandro Alonso…*, dz. cyt., s. 184.
[55] Zob. L. Svendsen, dz. cyt., s. 48.



6459758158(96)

w pewien stan świadomości. Do tego rozdziału można by dopisać balansującą na granicy dokumentu i fabuły twórczość Costy czy niektóre filmy Brillante Mendozy, jednak istotniejsze staje się samo przekonanie twórców, że nie konwencjonalną psychologią, paroksyzmami gry aktorskiej czy akcentowaniem następstwa przyczynowo-skutkowego można oddać doświadczenie codzienne znacznej części populacji. Za pomocą cierpliwej obserwacji nie tylko odkrywają wykluczane społecznie i przez kino jednostki, ale również prezentują fragment rzeczywistości. Bo choć czasami manifestacyjnie prezentują dwuwymiarowość świata przedstawionego, to prowokują do szukania głębiej, do dokonania pewnej pracy interpretacyjnej, która diagnozowałaby to, z czym spotykamy się na co dzień – opis konkretnych zdarzeń i jednostek nie wyklucza intersubiektywności pewnych doświadczeń. Obalając iluzję obiektywizmu, bronią ponadto prezentowanych przez siebie miejsc i ludzi, funkcjonujących w intensywnie odczuwanym czasie – czasami budującym napięcie, jak u Östlunda, czasami sprawiającym wrażenie pustego, jak u Porumboiu czy Alonso, ale zawsze rozciągniętego, by podkreślić trwanie pewnych sytuacji czy właśnie nie-sytuacji. Nuda staje się zatem językiem realizmu przez oddanie sprawiedliwości jakiemuś światu.

# ZAKOŃCZENIE

*Jednostajność jest zarazem najpiękniejszą i najbardziej odrzucającą rzeczą, jaka istnieje. Najpiękniejszą – kiedy odbija wieczność. Najwstrętniejszą – kiedy jest znakiem czegoś niekończącego się i niezmiennego. Czas zdobyty lub czas jałowy. Symbolem pięknej jednostajności jest okrąg. Symbolem okrutnej jednostajności jest tykanie wahadła.*[1]

Wypowiedź Simone Weil umacnia tezę wstępną, a zarazem snute w tej pracy rozważania. To, co francuska filozofka określiła jako jednostajność, wyraźnie synonimiczne jest z nudą – nudą, która jest zjawiskiem ambiwalentnym; nudą, która ukonkretnia doświadczenie czasu, co z jednej strony pozwala przekroczyć codzienność, ale z drugiej może stać się wyrokiem; nudą, która znajduje swoje własne środki wyrazu. Niekoniecznie muszą być to tak dosłowne symbole jak te przytoczone przez Weil – choć Tarr wprowadza struktury cykliczne do swoich dzieł, a przykładowo w *Bitwie w niebie* (2005) w scenie w przejściu podziemnym tykanie zegarków zagłusza wszystkie inne dźwięki – jednak formują się w konkretny język filmowej wypowiedzi, który podsumowują trzy cechy: spowolnienie, wydłużenie oraz powtórzenie.

Nuda, mimo że wydaje się bezkształtna i nieuchwytna, przyjmuje konkretne formy w sztuce i służy nie tylko wystawianiu cierpliwości widza na próbę – nawet eksperymenty Andy'ego Warhola czy Jacques'a Rivette'a badają granice sztuki jako takiej, realizmu, potencjału filmu jako sztuki improwizowanej, na tyle przypadkowej, na ile pozwala na to skomplikowana procedura produkcyjna. Decydując się na język nudy – co mam nadzieję, wykazałam – Slow Cinema wykorzystuje „fenomen elokwencji milczenia"[2]. Wznosi film na poziom retoryczny (jak w przypadku chociażby *Funny Games U.S.*, ale zauważalne jest to w każdym dziele, które dokonuje transgresji tradycyjnych środków filmowego wyrazu), kieruje ostrze krytyki w stronę kinematografii hollywoodzkiej, posługującej się konwencjami, ale również wobec anomii społecznych, co podważa zarzuty Nicka Jamesa z *Sight&Sound* o indyferentyzm ideowy. Nuda posługuje się językiem afektu, więc pozwala nie tylko odzwierciedlić kondycję człowieka, ale przede wszystkim tropi podskórne napięcie wywołane przez duchowy konflikt bądź tęsknoty. Tym samym język ten wzbogaca doświadczenie

[1] S. Weil [za:] L. Svendsen, dz. cyt., s. 40.
[2] Ł. Kiepuszewski, *Słodkie życie i martwa natura. Milczenie jako aspekt recepcji dzieła sztuki*, „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 65, s. 55.

widza, zbliża nas to innego człowieka w całej jego złożoności, pogłębia nasze odczucie czasu – staje się nie tylko zjawiskiem dostrzeganym wśród prowadzących jałową egzystencję jednostek i pozwalającym odczuć cały ciężar tego trwania, ale przede wszystkim staje się nowym językiem wypowiedzi kina artystycznego. Albo wręcz metajęzykiem, gdyż równolegle nuda wspiera refleksję na temat kinematografii czy sztuki w ogóle, uświadamiając ograniczenia konwencji zinternalizowanych przez widzów. Jej rola pedagogiczna jest zatem niebagatelna, uczy bowiem na nowo patrzeć i słuchać, dokonując swoistego renesansu – na nowo wyznaczając perspektywę, przez jej wcześniejsze zburzenie w akcie deziluzji:

*Na skraju nudy widnieje biały obraz, ale z tego skraju można też wystartować po coś więcej: biały kwadrat jako reset i restart, wizja i przycisk do przejścia gdzie indziej*.[3]

Potencjał nudy traktowanej jako język jest ogromny i nie wyczerpuje go z pewnością ta rozprawa, choć starałam się wskazać najważniejsze według mnie środki i sposoby ich zastosowania w kinie. Banałem jest stwierdzenie, że odczucie pustki (i niedziania się) wcale tej pustki nie musi oznaczać – choć odpowiedzialnością za takie dzieło sztuki twórca dzieli się z widzem. Warto to ponownie podkreślić: „nudne" filmy nie są może dla każdego, wymagają większego zaangażowania i cierpliwości czy po prostu zatrzymania się, jednak oferują autentyczne, intensywne filmowe doświadczenie. To ono stanowi o wyjątkowości tego kina – i języka nudy.

[3] A. Kopkiewicz, dz. cyt.

## BIBLIOGRAFIA


Abercrombie Nicolas, Lash Scott, Longhurst Brian, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. Ewa Mrowczyk-Hearfield, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1998.

Adam Barbara, *Czas*, przeł. Małgorzata Dera, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.

Aguilar Carlos, *Interview: Amat Escalante on His Film „Heli"*, http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/interview-amat-escalante-on-his-film-heli-mexico-foreign-languageosca-submissions-international-film-business [dostęp: 27.03.2014].

Aho Kevin, *Simmel on Acceleration, Boredom, and Extreme Aesthesia*, „Journal of the Theory of Social Behaviour" 2007, vol. 37, nr 4.

Altman Charles, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino" 1987, nr 6.

Arnheim Rudolf, *Film jako sztuka*, przeł. Wanda Wertenstein, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.

Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. II, przeł. Zbigniewa Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Bartczak Magdalena, *Sztuka znikania*, „EKRANy" 2013, nr 5.

Barth John, *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, [w:] Zbigniew Lewicki (oprac.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983.

Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 2012, nr 4.

Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Benjamin Walter, *Park Centralny*, przeł. Hubert Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.


1515602438(100)

Bernstein Haskell E., *Boredom and the Ready-Made Life*, „Social Research" 1975, vol. 42, nr 3.

Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000.

Bíró Yvette, *The Fullness of Minimalism*, http://www.rouge.com.au/9/minimalism.html [dostęp: 24.05.2014].

Borges Jorge Luis, *Pierre Menard, autor „Don Kichota"*, [w:] tegoż, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Boyd Matthew, *Ennui, Fatelessness, Misdirection:* Juno *and the Cast-Iron Chrysalis of American Banality*, http://sensesofcinema.com/2008/feature-articles/juno/ [dostęp: 11.05.2014].

Brach-Czaina Jolanta, *Krzątactwo*, [w:] tejże, *Szczeliny istnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Bresson Robert, *Notatki o kinematografie* (fragmenty), przeł. Aleksander Ledóchowski, [w:] Wiesław Godzic (red.), *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Brodski Josif, *Pochwała nudy*, przeł. Anna Kołyszko, Michał Kłobukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

Brötje Michael, *Obraz – spotkanie*, przeł. Michał Haake, „Quart" 2008, nr 3.

Bruss Kristine, *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric: Clues in Isocrates*, „Philosophy & Rhetoric" 2012, vol. 45, nr 3.

Chiaromonte Nicola, *Moravia i kornik duszy*, [w:] tegoż, *Granice duszy*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1995.

Cioran Émile M., *Pokusa istnienia*, przeł. Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

Cofer Charles N., Appley Mortimer H., *Motywacja: teorie i badania*, przeł. Katarzyna Rosner, Piotr Graff, Józef Radzicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

Colpitt Frances, *The Issue of Boredom: Is It Interesting?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1985, vol. 43, nr 4.



5276944133(101)

Cook Adam, *Locarno 2013. Limits of control: Corneliu Porumbiu's „When Evening Falls on Bucharest or metabolism"*, https://mubi.com/notebook/posts/locarno-2013-limits-of-control-corneliu-porumboius-when-evening-falls-on-bucharest-or-metabolism [dostęp: 08.06.2014].

Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Czaja Dariusz, *Imiona pustki*, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/punkt_widzenia/czaja_imiona_pustki01.htm [dostęp: 25.05.2014].

Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr (red.), *Nuda w kulturze*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999.

Deleuze Gilles, *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Derrida Jacques, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. Bogdan Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992.

Dörendahl Roswitha, *Wahadło cierpienia. Esej o pojęciu nudy w filozofii Schopenhauera*, przeł. Aleksandra Przegalińska, http://www.kronos.org.pl/index.php?23150,1034 [dostęp: 25.05.2014].

Ebert Roger, *Psycho*, http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998 [dostęp: 12.05.2014].

Eco Umberto, *Innowacja a powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. Teresa Rutkowska, „Przekazy i Opinie" 1990, nr 1-2.

Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Encina Paz, *Statement*, http://www.festival-cannes.fr/en/cinefoundation/ficheFilmAtelier/id/4321059/year/2005.html [dostęp: 24.05.2014].

Evdokimov Paul, *Prawosławie*, przeł. ks. Jerzy Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2003.

Felis Paweł T., *Przemoc nastolatków, czyli szwedzka „Gra"*, http://wyborcza.pl/1,75475, 12659088.html [dostęp: 8.06.2014].

Fidler Luke, *The Conscript and the Commander: The Pictorial Tradition in Sokurov's „Confession"*, http://www.sras.org/the_conscript_and_the_commander_the_pictorial tradition_in_sokurov_confession [dostęp: 25.05.2014].

Flanagan Matthew, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [dostęp: 24.05.2014].

Frąc Waldemar, *Kino i twardość rzeczywistości*, „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75-76.

Gana Kamel, Deletang Bénédicte, Metais Laurence, *Is boredom proneness associated with introspectiveness?*, „Social Behaviour and Personality" 2008, vol. 28, nr 5.

Genzelis Bronislovas, *Existentialism in Lithuania*, „Studies in East European Thought" 2009, vol. 61, nr 1.

Gibbs Paul, *The Concept of Profound Boredom: Learning from Moments of Vision*, „Studies in Philosophy & Education" 2011, vol. 30, nr 6.

Gołaszewska Maria, *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 1994.

Gombrowicz Witold, *Sztuka a nuda*, przeł. Ireneusz Kania, [w:] tegoż, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939-1963*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Grundmann Roy, *Auteur de Force: Michael Haneke's „Cinema of Glaciation"*, „Cineaste" 2007, nr 32.

Harris Brandon, *Corneliu Porumboiu, „Police Adjective"*, http://filmmakermagazine.com/ 1400-corneliu-porumboiu-police-adjective/#.U5U_nHJ_tWL [dostęp: 8.06.2014].

Heidegger Martin, *Czym jest metafizyka?*, przeł. Krzysztof Pomian [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977.

Helman Alicja, *À propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75-76.

Hoberman Jonathan, *Battlefield Earth*, http://www.villagevoice.com/2006-06-13/film/ battlefield-earth/ [dostęp: 11.06.2014].

Holzapfel Patrick, *Interview: Corneliu Porumboiu talks about When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*, http://twitchfilm.com/2013/10/interview-corneliu-porumboiu-talks-about-when-evening-falls-on-bucharest-or-metabolism.html#ixzzm 345fYV2EA [dostęp: 8.06.2014].

Jatczak Julia, *Michael Haneke. Techniki dystansacyjne*, [w:] Helman Alicja, Pitrus Andrzej (red.), *Autorzy kina europejskiego III*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003.

Jesella Kara, *How is feminism like shopping? The politics of boredom in Karen Finley's „The Jackie Look"*, „Women & Performance: a journal of feminist theory" 2010, vol. 20, nr 2.

Kass Steven J., Vodanovich Stephen J., Callender Anne, *State-Trait Boredom: Relationship to Absenteeism, Tenure, and Job Satisfaction*, „Journal of Business and Psychology" 2001, vol. 16, nr 2.

Kempna-Pieniążek Magdalena, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Kiepuszewski Łukasz, *Słodkie życie i martwa natura. Milczenie jako aspekt recepcji dzieła sztuki*, „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 65.

Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. Bronisław Świderski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000.

Koehler Robert, *Funny Games*, „Cineaste" 2008, nr 33.

Kołakowski Leszek, *O nudzie*, [w:] tegoż, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Kopkiewicz Aldona, *Nuda: Człowiek, który się budzi*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/4903-nuda-czlowiek-ktory-sie-budzi.html [dostęp: 11.05.2014].

Kosińska Karolina, *Światy rozbite, światy przyległe. O strukturze filmów Tsai Ming-lianga*, [w:] Kwiatkowska Paulina, Mikurda Kuba (red.), *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

Kovacsics Violeta, Nayman Adam, *Shore Leave: Lisandro Alonso's* Liverpool, http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonsos-liverpool/ [dostęp: 30.05.2014].

Kwiatkowska Paulina, *Kino i rzeczywistość. Kilka uwag o zwątpieniu i afirmacji*, „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75-76.

Leroux Jean-Francois, *Exhausting Ennui: Bellow, Dostoevsky, and the Literature of Boredom*, „College Literature" 2008, vol. 35, nr 1.

Luca Tiago de, *Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas*, http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/ [dostęp: 22.05.2014].

Luty Jerzy, *Puste słowa Johna Cage'a*, "Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2009, nr 9.

Mansikka Jan-Erik, *Can Boredom Educate Us? Tracing a Mood in Heidegger's Fundamental Ontology from an Educational Point of View*, „Studies in Philosophy of Education" 2009, vol. 28, nr 3.

Marczak Mariola, *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000.

Marczak Mariola, *„Anioł w szafie" – w poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego*, [w:] Mirosław Przylipiak, Krzysztof Kornacki (red.), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

Margulies Ivone, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, Durham and London 1996.

Marić Sretan, *Zapis o nudzie*, [w:] tegoż, *Jeźdźcy Apokalipsy. Wybór esejów*, przeł. Jerzy Chmielewski, Jan Wierzbicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Martin Marion, Sadlo Gaynor, Stew Graham, *The phenomenon of boredom*, „Qualitative Research in Psychology" 2006, nr 3.

Maynard Lee Anna, *Beautiful Boredom: Idleness and Feminine Self-Realization in the Victorian Novel*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson 2009.

Mikonis Anna, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Mikulas William, Vodanovich Stephen J., *The essence of boredom*, „Psychological Record" 1993, vol. 43, nr 1.

Moravia Alberto, *Nuda*, przeł. Monika Woźniak, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Nigianni Chrysanthi, *Chantal Akerman's* Là-bas. *The Suspended Image and the Politics of Anti-Messianism*, http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/chantal-akermans-la-bas-the-suspended-image-and-the-politics-of-anti-messianism/ [dostęp: 11.05.2014].

Perkins R. E., Hill A. B., *Cognitive and affective aspects of boredom*, „British Journal of Psychology" 1985, nr 76.

Pease Allison, *May Sinclair, Feminism, and Boredom: „A Dying to Live"*, „English Literature in Transition, 1880-1920" 2006, vol. 49, nr 2.

Pease Allison, *Modernism, Feminism, and the Culture of Boredom*, Cambridge University Press, New York 2012.

Petro Patrice, *After Shock. Between Boredom and History*, „Discourses" 1993/1994, vol. 16, nr 2.

Pezze Barbara Dalle, Salzani Carlo, *The Delicate Monster: Modernity and Boredom*, [w:] tychże (red.), *Essays on Boredomand Modernity*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2009.

Pham Annika, *Bored with Hollywood stories. Ruben Östlund - Director*, http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&lang=en&documentID=87563 [dostęp: 8.06.2014].

Phillips James, *Beckett's Boredom and the Spirit of Adorno*, [w:] Uhlmann Anthony, Houppermans Sjef, Clément Bruno (red.), *After Beckett*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2004.

Pitrus Andrzej, *Wszystko, co można powtórzyć. Uwagi o powtórzeniu we wczesnej twórczości Rainera Wernera Fassbindera*, [w:] Alicja Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Rabid, Kraków 2004.

Plantinga Carl, *Spectatorship* [w:] Paisley Livingston, Carl Plantinga (red.), *The Routledge companion to philosophy and film*, Routledge, London-New York 2009.

Poprzęcka Maria, Radziszewski Karol, Szczawińska Weronika, *NUDA: Czas wykolejony*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/4887-nuda-czas-wykolejony.html [dostęp: 11.05.2014].

Raposa Michael L., *Boredom and the Religious Imagination*, „Journal of the American Academy of Religion" 1985, vol. 53, nr 1.

Rhym John, *Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni's „L'eclisse"*, „New Literary History" 2012, vol. 43, nr 3.

Richards Jesse, *Remodernist Film Manifesto*, http://jesse-richards.blogspot.com/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=37ce9088b85096d2 [dostęp: 25.05.2014].

Ricoeur Paul, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. Piotr Graff [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Ricoeur Paul, *Zadanie hermeneutyki*, przeł. Piotr Graff [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Romney Jonathan, *Are you sitting comfortably?*, http://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview [dostęp: 24.05.2014].

Rzewuski Jerzy, *Fantastyczna nuda*, http://www.wprost.pl/ar/147369/Fantastyczna-nuda/ [dostęp: 25.05.2014].

Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Scitovsky Tibor, *Boredom-An Overlooked Disease?*, „Challenge" 1999, vol. 42, nr 5.

Siwicka Dorota, Bieńczyk Marek, Nawarecki Aleksander (red.), *Szybko i szybciej: eseje o pośpiechu w kulturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

Sobolewski Tadeusz, *Poszukiwanie sensu*, [w:] Marek Lis (red.), *Ukryta religijność kina*, „Sympozja 45", Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002.

Sokurow Aleksander, *„The history of an artist's soul is a very sad history"*, „Film Comment" 1997, nr 6.

Sontag Susan, *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, przeł. Dariusz Żukowski, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.

Sontag Susan, *The Aesthetics of Silence*, http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag [dostęp: 25.05.2014].

Speck Oliver C., *Funny Frames. The Filmic Concepts of Michael Haneke*, The Continuum International Publishing Group Ltd., New York 2010.

Stelmach Miłosz, *Wyzwolenie kina. Narracja w Slow Cinema*, „EKRANy" 2014, nr 1.

Stróżewski Władysław, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] Nawojka Cieślińska (red.), *Sacrum i sztuka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.

Svendsen Lars, *A Philosophy Of Boredom*, przeł. John Irons, Reaktion Books Ltd., London 2005.

Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.

Syska Rafał, *Lisandro Alonso – luki filmowego realizmu*, „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75-76.

Syska Rafał, *Michael Haneke – okrutny moralista*, „Kino" 2009, nr 11.

Syska Rafał, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „EKRANy" 2012, nr 1-2.

Thiele Leslie Paul, *Postmodernity and the Routinization of Novelty: Heidegger on Boredom and Technology*, „Polity" 1997, vol. 29, nr 4.

Thompson Kristin, *Nuda na plaży. Banalność i humor w „Wakacjach pana Hulot"*, przeł. Jacek Ostaszewski, [w:] Ostaszewski Jacek (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999.



1867554406(107)

Tilburg Wijnand A. P. van, Igou Eric R., *On boredom: Lack of challenge and meaning as distinct boredom experiences*, „Motivation and Emotion" 2012, vol. 36, nr 2.

Toohey Peter, *Historia nudy*, przeł. Katarzyna Ciarcińska, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2012.

Toohey Peter, *Some Ancient Notions of Boredom*, „Illinois Classical Studies" 1988, vol. 13, nr 1.

Toohey Peter, *Thrill of Boredom*, http://www.nytimes.com/2011/08/07/opinion/sunday/the-thrill-of-boredom.html?pagewanted=all&_r=2& [dostęp: 20.04.2014].

Topolski Jan, *Dźwięk, muzyka, cisza. Słuchając Tsaia*, [w:] Paulina Kwiatkowska, Kuba Mikurda (red.), *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

Topolski Jan, *Taktyka powolności i ciszy*, „EKRANy" 2013, nr 5.

Tucker Brian, *Performing Boredom in Effi Briest: On the Effects of Narrative Speed*, „The German Quarterly" 2007, vol. 80, nr 2.

Virilio Paul, *Bomba informacyjna*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

Virilio Paul, *Wypadek pierworodny*. przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

Vodanovich Stephen J., *Psychometric Measures of Boredom: A Review of the Literature*, „The Journal of Psychology" 2003, vol. 137, nr 6.

Wangh Martin, *Boredom in Psychoanalitic Perspective*, „Social Research" 1975, vol. 42, nr 3.

Weigel Moira, *Sadomodernism*, https://nplusonemag.com/issue-16/essays/sadomodernism/ [dostęp: 9.06.2014].

White Rob, *Cristi Puiu Discusses* Aurora, „Film Quarterly" 2010, vol. 64, nr 2.

Wood Robin, *Michael Haneke: Beyond Compromise*, „Cineaction" 2007/2008, nr 73-74.

Załuski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008.



3377132489(108)

## FILMOGRAFIA

*12:08 na wschód od Bukaresztu* (*A fost sau n-a fost?*), 2006, Corneliu Porumboiu

*71 fragmentów w przypadkowej kolejności* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*), 1994, Michael Haneke

*Alone. Life Wastes Andy Hardy*, 1998, Martin Arnold

*Attenberg*, 2010, Athina Rachel Tsangari

*Aurora*, 2010, Cristi Puiu

*Bez tytułu. List do Serry* (*Sin título [Carta para Serra]*), 2011, Lisandro Alonso

*Biała wstążka* (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*), 2009, Michael Haneke

*Bitwa w niebie* (*Batalla en el cielo*), 2005, Carlos Reygadas

*Blow Job*, 1963, Andy Warhol

*Buntownicy neonowego boga* (*Qing shao nian nuo zha*), 1992, Tsai Ming-liang

*Camille Claudel, 1915*, 2013, Bruno Dumont

*Chmury w maju* (*Mayis sikintisi*), 1999, Nuri Bilge Ceylan

*Ciche światło* (*Stellet Licht*), 2007, Carlos Reygadas

*Cień* (*El custodio*), 2006, Rodrigo Moreno

*Dąb* (*Balanta*), 1992, Lucian Pintilie

*Dom* (*A Casa*), 1997, Šarūnas Bartas

*Droga do szczęścia* (*Revolutionary Road*), 2008, Sam Mendes

*Dziennik wiejskiego proboszcza* (*Journal d'un curé de campagne*), 1951, Robert Bresson

*Dzień Świstaka* (*Groundhog Day*), 1993, Harold Ramis

*Dziura* (*Dong*), 1998, Tsai Ming-liang

*Eat*, 1963, Andy Warhol

*Eri Eri rema sabakutani*, 2005, Shinji Aoyama

*Eureka* (*Yūrika*), 2000, Shinji Aoyama

*Fakty i akty* (*Wag the Dog*), 1997, Barry Levinson

*Fantasma*, 2006, Lisandro Alonso

*Flandria* (*Flandres*), 2006, Bruno Dumont

*Funny Games*, 1997, Michael Haneke

*Funny Games U.S.*, 2007, Michael Haneke

*Gerry*, 2002, Gus Van Sant

*Gertruda* (*Gertrud*), 1964, Carl Theodor Dreyer

*Ghost World*, 2001, Terry Zwigoff

*Gra* (*Play*), 2011, Ruben Östlund

*Hadewijch*, 2009, Bruno Dumont

*Hamaca paraguaya*, 2006, Paz Encina

*Harmonie Werckmeistera* (*Werckmeister harmóniák*), 2000, Béla Tarr, Ágnes Hranitzky

*Heli*, 2013, Amat Escalante

*Honor rycerza* (*Honor de cavallería*), 2006, Albert Serra

*Inaczej niż w raju* (*Stranger Than Paradise*), 1984, Jim Jarmusch

*Jajko* (*Yumurta*), 2007, Semih Kaplanoğlu

*Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*), 1975, Chantal Akerman

*Jelena* (*Elena*), 2011, Andriej Zwiagincew

*Jesienne popołudnie* (*Sanma no aji*), 1962, Yasujirō Ozu

*Jezioro* (*Un lac*), 2008, Philippe Grandrieux

*Kapryśna chmura* (*Tian bian yi duo yun*), 2005, Tsai Ming-liang

*Kawaler w raju* (*Bachelor in Paradise*), 1961, Jack Arnold

*Kiedy wieczór zapada nad Bukaresztem albo metabolizm* (*Când se lasa seara peste Bucuresti sau metabolism*), 2013, Corneliu Porumboiu

*Kod nieznany* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*), 2000, Michael Haneke

*Koń turyński* (*A torinói ló*), 2011, Béla Tarr, Ágnes Hranitzky

*Korytarz* (*Koridorius*), 1995, Šarūnas Bartas

*Krew* (*Sangre*), 2005, Amat Escalante

*Która tam jest godzina?* (*Ni na bian ji dian*), 2001, Tsai Ming-liang

*La libertad*, 2001, Lisandro Alonso

*Lancelot* (*Lancelot du Lac*), 1974, Robert Bresson

*Le quattro volte*, 2010, Michelangelo Frammartino

*Lemingi* (*Lemminge*), 1979, Michael Haneke

*Liverpool*, 2008, Lisandro Alonso

*Los bastardos*, 2008, Amat Escalante

*Los muertos*, 2004, Lisandro Alonso

*Lourdes*, 2009, Jessica Hausner

*Lśnienie* (*The Shining*), 1980, Stanley Kubrick

*Ludzkość* (*L'humanité*), 1999, Bruno Dumont

*Łuk* (*Hwal*), 2005, Kim Ki-duk

*Martwa natura* (*Sanxia haoren*), 2006, Jia Zhang-ke

*Matka i syn* (*Mat i syn*), 1997, Aleksander Sokurow

*Melancholia*, 2008, Lav Diaz

*Męczeństwo Joanny d'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*), 1928, Carl Theodor Dreyer

*Miasteczko* (*Kasaba*), 1997, Nuri Bilge Ceylan



2349611041(111)

*Michael*, 2011, Markus Schleinzer

*Milczenie Lorny* (*Le silence de Lorna*), 2008, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

*Mimowolnie* (*De ofrivilliga*), 2008, Ruben Östlund

*Miód* (*Bal*), 2010, Semih Kaplanoğlu

*Mleko* (*Süt*), 2008, Semih Kaplanoğlu

*Nad jeziorem Tahoe* (*Lake Tahoe*), 2008, Fernando Eimbcke

*Niebezpieczne związki* (*Dangerous Liaisons*), 1988, Stephen Frears

*Niech żyje miłość* (*Ai qing wan sui*), 1994, Tsai Ming-liang

*Noc amerykańska* (*La nuit américaine*), 1973, François Truffaut

*Nowe życie* (*La vie nouvelle*), 2002, Philippe Grandrieux

*Oddech* (*Soom*), 2007, Kim Ki-duk

*Ognisko zapalne* (*Családi tüzfészek*), 1979, Béla Tarr

*Ojciec i syn* (*Otets i syn*), 2003, Aleksander Sokurow

*Osiem i pół* (*8 ½*), 1963, Federico Fellini

*Parque vía*, 2008, Enrique Rivero

*Pewnego razu w Anatolii* (*Bir zamanlar Anadolu'da*), 2011, Nuri Bilge Ceylan

*Pianistka* (*La pianiste*), 2001, Michael Haneke

*Pieniądz* (*L'argent*), 1983, Robert Bresson

*Pieśń ptaków* (*El cant dels ocells*), 2008, Albert Serra

*Pieta*, 2012, Kim Ki-duk

*Pod słońcem szatana* (*Sous le soleil de Satan*), 1987, Maurice Pialat

*Poezja* (*Shi*), 2010, Lee Chang-dong

*Policjant, przymiotnik* (*Poliţist, adjectiv*), 2009, Corneliu Porumboiu

*Portret damy* (*The Portrait of a Lady*), 1996, Jane Campion

*Post Tenebras Lux*, 2012, Carlos Reygadas

*Potępienie* (*Kárhozat*), 1988, Béla Tarr

*Poza prawem* (*Down by Law*), 1986, Jim Jarmusch

*Poza szatanem* (*Hors Satan*), 2011, Bruno Dumont

*Powrót* (*Vozvrashchenie*), 2003, Andriej Zwiagincew

*Proces Joanny d'Arc* (*Procès de Jeanne d'Arc*), 1962, Robert Bresson

*Psychol* (*Psycho*), 1998, Gus Van Sant

*Pusty dom* (*Bin-jip*), 2004, Kim Ki-duk

*Raj: wiara* (*Paradies: Glaube*), 2012, Ulrich Seidl

*Rosetta*, 1999, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

*Rosyjska arka* (*Russkiy kovcheg*), 2002, Aleksander Sokurow

*Rozmiar 36, dziewczęcy* (*36 fillette*), 1988, Catherine Breillat

*Rzeka* (*He liu*), 1997, Tsai Ming-liang

*Samarytanka* (*Samaria*), 2004, Kim Ki-duk

*Siódmy kontynent* (*Der siebente Kontinent*), 1989, Michael Haneke

*Sleep*, 1963, Andy Warhol

*Słoń* (*Elephant*), 1989, Alan Clarke

*Słoń* (*Elephant*), 2003, Gus Van Sant

*Sombre*, 1998, Philippe Grandrieux

*Somewhere. Między miejscami* (*Somewhere*), 2010, Sophia Coppola

*Szatańskie tango* (*Sátántangó*), 1997, Béla Tarr

*Śmierć pana Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*), 2005, Cristi Puiu



3745375970(113)

*The Limits of Control*, 2009, Jim Jarmusch

*Trainspotting*, 1996, Danny Boyle

*Truman Show* (*The Truman Show*), 1998, Peter Weir

*Truposz* (*Dead Man*), 1995, Jim Jarmusch

*Trzy dni* (Trys dienos), 1992, Šarūnas Bartas

*Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*), 2013, Jim Jarmusch

*Twentynine Palms*, 2003, Bruno Dumont

*Ukryte* (*Caché*), 2005, Michael Haneke

*Upadek anioła* (*Melegin düsüsü*), 2005, Semih Kaplanoğlu

*Uzak*, 2002, Nuri Bilge Ceylan

*Wałkonie* (*I vitelloni*), 1953, Federico Fellini

*Wideo Benny'ego* (*Benny's Video*), 1992, Michael Haneke

*Wielka ekstaza Roberta Carmichaela* (*The Great Ecstasy of Robert Carmichael*), 2005, Thomas Clay

*Wygnanie* (*Izgnanie*), 2007, Andriej Zwiagincew

*Wyspa* (*Seom*), 2000, Kim Ki-duk

*Zaćmienie* (*L'eclisse*), 1962, Michelangelo Antonioni

*Zapiski z Toskanii* (*Copie conforme*), 2010, Abbas Kiarostami

*Zapomniany kraj* (*Sulanga Enu Pinisa*), 2005, Vimukthi Jayasundara

*Zmierzch* (*Abendland*), 1999, Fred Kelemen

*Żywot Jezusa* (*La vie de Jésus*), 1997, Bruno Dumont